SINTEZE

STOFA DIAVOLULUI

Michel Pastoureau

II 325.819

INSTITUTUL EUROPEAN

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 325. 819

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Colecția

SINTEZE

25

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, 1991
© Institutul European Iaşi pentru prezenta versiune în limba română
ISBN 973-586-109-7
PRINTED IN ROMANIA

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MICHEL PASTOUREAU

45538

STOFA DIAVOLULUI

O istorie a dungii şi a ţesăturilor vărgate

Traducere de Gabriela Scurtu Ilovan şi Oana Ududec
Studiu introductiv de Maria Carpov

246338
B.C.U. - IASI

INSTITUTUL EUROPEAN
1998

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

003.62
316.6(100)"12/19"
008(100)"12/19"

21.01.1999
B.C.U. „M. EMINESCU"
- IAŞI -
ale 815.761

Istoria societăţii
sec. 13-20
Semiotica
Istoria mentalităţilor
Istoria culturii
Simbolul luminii

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pentru o semiretorică a comunicării vizuale
– Cazul dungilor –

> „... *toute marque est un signe d'exclusion puisqu'elle souligne l'appartenance à un groupe et donc la non-appartenance aux groupes opposés*".
>
> M. PASTOUREAU, *L'étoffe du diable*

Omul este un animal vizual, ne spun, sub o mare varietate de formule, filosofii, artiştii plastici, sau, pur şi simplu, practicanţii bunului simţ, echivalent aici şi cu simţul observaţiei. Argumentele în favoarea acestei teze, rareori contestată, pot fi aduse cu mare uşurinţă, polisemia verbului *a vedea* şi a întregului său cîmp semantic fiind dintre cele mai des citate. Un astfel de *argument* ni se pare a fi şi lucrarea lui Michel Pastoureau, *L'etoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*[1]. Autorul este, după cum o declară el însuşi, explicit, „un istoric al culorilor"[2], opera sa susţinînd convingător această declaraţie[3].

Ideea-forţă a cărţii pe care o recomandăm acum cititorilor iubitori de curiozităţi, şi, totodată, posesori ai „spiritului de sistem", este aceea că, în interesul şi sensibilitatea oamenilor, anomalia este mai presus de normalitate. Idee-forţă pe care s-au construit ştiinţe întregi, din raţiuni asupra cărora nu este cazul să insistăm aici. În privinţa metodei de abordare, avem de a face cu ceea ce Grupul MU[4] ar numi o situare în microsemiotică, o semiotică analitică, cea care pleacă de la elementele imaginii, abordarea macrosemiotică, sintetică, cea care studiază imaginea ca un enunţ special, fiind mai curînd excepţională, dar semnalată frecvent ca program necesar într-o cercetare urgentă. Procedînd astfel, autorul oferă, nu rareori, despre legile de funcţionare a semnificaţiilor în unele sisteme mai puţin adînc explorate, interpretări alimentate, analogic, de semnificaţiile sigure stabilite pe o documentaţie existentă şi riguros utilizată. În locul conceptului de

„pată" (fr. *tache*), folosit de esteticienii de la Liège, întîlnim, la Pastoureau, conceptul de „urmă" (fr. *trace*), pe care-l putem socoti ca un membru cu drepturi depline al aparatului conceptual propriu semiologiei, şi care desemnează, ca şi pentru Grupul MU, elementele primitive, atomice ale imaginii. Ca orice lucrare de semiologie aplicată, în măsura în care cartea lui Pastoureau este cu adevărat aşa ceva, avem de a face cu o descoperire, chiar dacă autorul susţine că metoda sa este, în primul rînd, istorică[5].

Inventarierea şi analiza semiologică a manifestării *dungilor*, ca marcă a diferenţei, este făcută atît în diacronie – cum putea fi altfel? este totuşi cartea unui istoric! –, aşa cum sîntem preveniţi, cît şi în sincronie, prilej de a întocmi adevărate liste de întrebări menite să scoată din zona firescului nişte realităţi care ar trebui să ne uimească, sau măcar să ne intrige. Termenul *dungi* îl folosim aici ca arhilexem pentru orice structură alcătuită din cel puţin două elemente paralele, pe orizontală, sau pe verticală, indiferent de substanţa şi de suportul care o manifestă: ţesăturile destinate vestimentaţiei, dar şi ploaia care cade, urmele lăsate de pieptăn în păr, urmele roţilor, ale dinţilor greblei pe pămînt, şinele şi traversele la căile ferate, clapele unei claviaturi, corzile instrumentelor, tuburile orgii ... toate sînt mărci / semne, în primul rînd culturale, deşi cele naturale, după cum se vede, nu lipsesc nici ele. Să spunem de pe acum, mai ales că subtitlul cărţii se grăbeşte să o precizeze, că este privilegiat suportul textil (*l'étoffe du diable, le tissu rayé*), deşi sînt invocate multe alte situaţii, atît de numeroase încît s-ar putea spune că trăim într-un univers al dungilor, că sensibilitatea noastră trebuie să reacţioneze atît la traversarea pe „zebră", cît şi la alegerea storurilor sau a cămăşilor şi pijamalelor pe care le purtăm, conştienţi că avem de-a face cu sisteme ce se supun unor coduri social-mente omologate, deci integrate, deci „în funcţiune", existenţa lor socială fiind aşadar producătoare de semnificaţii ce nu pot fi ignorate decît cu riscuri ce merg de la compromiterea reputaţiei de persoană de bun gust pînă, pur şi simplu, la acela al declasării: un costum bărbătesc cu dungi prea late conotează fără echivoc apartenenţa la lumea mafiotă, de exemplu, dungile avînd o neîndoielnică funcţie de semnalizare. Socializarea lor determină, invariabil, ca în cazul oricărui cod

într-o situație similară, situația codului împărtășit de o comunitate, evocări referențiale. Orice veșmînt, sau chiar orice obiect, comportă, pe lîngă funcție, un caracter signaletic: el are o utilizare și, totodată, semnifică această utilizare[6], haina de ploaie protejează împotriva ploii și, în același timp, semnifică această protecție.

Ce qui compte, ce qui est un document d'histoire à part entière, c'est que la rayure fasse écart ou scandale, aussi bien sur le vêtement d'un religieux que sur la robe d'un jongleur, sur les chausses d'un prince, sur les manches d'une courtisane, voire sur les murs d'une égalise ou sur le pelage d'un animal.

Etre roux, avoir la peau semée de taches ou porter des vêtements rayés est presque toujours ressenti au Moyen Age comme les différents degrés ou les différents attributs d'un statut ou d'un destin négatifs.

M. PASTOUREAU, *L'étoffe du diable*

Studierea mărcilor de diferență în Evul Mediu ne pune în prezența unor evoluții semantice care semnalează totodată o problematică de ordin cultural: aversiunea omului medieval pentru structurile de suprafață pare să aibă la origine „lectura pe planuri". Orice imagine, orice suprafață este alcătuită dintr-un număr oarecare de planuri suprapuse; pentru a putea fi citită această suprafață, lectura trebuia pornită de la planul cel mai adînc, de la fundal și, succesiv, citite apoi toate planurile pînă la cel din față. Acest tip de lectură devine imposibil cînd este vorba de dungi, căci nu mai există un plan al fondului și un altul al figurii: „nu mai există decît un singur plan bicrom, împărțit într-un număr par de dungi de culori alternate (...) structura *este* figura"[7]. Să fie aici originea intoleranței arătată de sensibilitatea medievală? Este chestiunea principală la care Pastoureau încearcă să răspundă, deși resemantizarea referentului „dungi", sau, poate mai exact, a structurii bi- și policrome, definită așa cum am încercat s-o facem mai sus, este o realitate frapantă a epocilor ulterioare. Demonstrația este făcută a) prin adăugarea unor noi parcele obiectivului supus analizei, care astfel se diversifică: se iese deci din sistemul vestimentar, pentru a se înregistra un adevărat „univers material și simbolic al dungilor"[8], și totodată b) prin

prelungirea istoriei pînă în vremea noastră, modificările operate în mentalităţi în general producîndu-se şi făcîndu-se simţite şi la acest nivel. Deşi semiologia, cum subliniam mai înainte, este prezentă, analiza de acest tip nu este totuşi destul de adîncită, întrucît ea nu este scopul principal al cercetării, autorul propunîndu-şi să scrie istoria socială a unui fenomen, într-o expunere sintetică, mai compatibilă, după opinia sa, cu un obiect „atît de puţin defrişat"[9].

„Ţesături vărgate, ţesături blestemate"[10]. De unde provine acest caracter discriminator? Prezenţa lor pe mantia călugărilor carmeliţi, pe rochia prostituatei, pe haina jonglerului, a leproşilor, a infirmilor, a ţiganilor, a ereticilor, a tuturor devianţilor de la creştinism, bastarzi, robi, călăi etc., trebuie văzută ca un fapt cultural mult mai profund. Pretutindeni avem de a face cu *semne*, mărci distinctive ce denotează *excluderea, segregaţia* – în numele moralei, al legii, al prejudecăţii, al bunului gust ... Semnul *dungi* este aşadar o convenţie acceptată şi împărtăşită pentru multă vreme. Mărturiile sînt numeroase şi ele provin din surse de a căror autoritate nu ne putem îndoi: decrete sinodale, legi, cutume, regulamente. Funcţia acestor hotărîri era de natură etică, bineînţeles, dar, „în primul rînd, ea era ideologică şi socială"[11], segregaţia prin îmbrăcăminte fiind o modalitate de a stabili adevărate taxinomii în cadrul populaţiei. La aceste surse se adaugă mărturiile literare, aflate chiar şi în textele latineşti din perioada carolingiană, apoi, în secolele XII-XIII, în literatura scrisă în limba vulgară, cîntece de gesta, sau romane curteneşti, unde se vorbeşte de cavaleri trădători, de miniştri uzurpatori, femei adultere, fii neascultători, fraţi sperjuri, pitici sadici, slugi hoaţe şi mulţi alţii susceptibili de a purta semnul infamiei: dungile.

Un fapt de natură să trezească noi întrebări asupra cauzelor este înmulţirea categoriilor purtătoare ale mărcii de excludere: în acest sens, miniatura profană este o sursă neegalată. Explicarea prin situările operate în cadrul sistemului axiologic propriu creatorului miniaturii ar putea fi reţinută. Un sistem de valori influenţat, poate, de perspectiva Purgatoriului, de şansele de mîntuire asociate acestui „al treilea loc", „născocire" a veacului precedent[12].

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

O haină în dungi traduce întotdeauna o deviere, purtătorul hainei este notat negativ. Totuși, uneori, părăsind maniheismul simplist, dungile conotează ambivalența, sau chiar ambiguitatea, exemplul foarte celebru fiind ascensiunea morală de care s-a bucurat, în reprezentările iconografice, sfîntul Iosif. Treptat, cazurile de reabilitare a dungilor fiind tot mai numeroase, din semn al oprobriului, ele semnifică specificitatea, diferența, sau ambiguitatea: ele înseamnă transgresarea ordinii sociale sau morale, dar și diferența între normal și anormal, contribuind astfel la o percepere mai subtilă a nuanțelor: „dungile se prezintă ca un cod iconografic și, totodată, ca un mod de sensibilitate vizuală"[13].

Principiul care se află la baza funcționării ca factor de clasificare socială – taxinomie, spuneam mai înainte – este acela că ochiul omului medieval vede întotdeauna, în orice suprafață, produs natural sau cultural, un purtător de semne clasificatorii[14]. În acest fel, suporturile integrează categoria documentelor, capătă valoare testimonială.

Insistînd asupra priorității vizuale a imaginii cu dungi, *varius*, Pastoureau o explică prin multiplele roluri pe care le asumă aceasta și care pot fi rezumate în tehnica numită „punere în relief" a aspectelor peiorative, impure, întrucît cineva căruia i se atribuie calificativul *varius* este fie viclean, fie mincinos, crud, sau bolnav, însuși substantivul *varietas* însemnînd, pe lîngă deosebire, nestatornicie, înșelătorie, răutate, lepră, păcat, infern[15], forme ale transgresării. Distanța dintre sensibilitatea omului din Evul Mediu și propria noastră sensibilitate este foarte mare. Noi facem din variație, din diversitate o valoare în general pozitivă, fără a elimina, cum bine știm, cu totul cazurile de condamnare, de situare în zona negativă.

Printre structurile de suprafață examinate de Pastoureau, heraldica se bucură de o atenție specială: istoricul și semiologul găsesc în ea „un cod exemplar", întrucît *blazonul*, ca suprafață cu dungi, reunește problemele vizuale și poziția, deci puterea, socială.

Coexistența cu evaluările pozitive se produce de timpuriu, dar ea va deveni curentă mai ales odată cu revoluția americană și cu cea franceză, la care trebuie să adăugăm revoluția tehnică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Se petrece o

resemantizare prin supradeterminarea circumstanțială a unor structuri elementare de semnificație, a unor invariante semice: transgresare a legilor sociale și morale, libertate, dinamism.

Perioada contemporană se caracterizează prin „coexistența a două sisteme opuse de valori, sprijinite pe un același semnificant: „Dungile sînt fie valorizante, fie devalorizante, dar niciodată neutre"[16]. S-ar putea deci vorbi de argumentare cu ajutorul imaginii, s-ar putea chiar încerca analizarea procedeelor de persuadare prin reprezentarea iconică, renunțînd așadar la prejudecata lingvistică, cea care legitimează argumentarea doar ca activitate discursivă verbală. Este de altfel un fapt evident și curent că „imaginea și puterile ei persuasive sînt foarte mult exploatate într-o civilizație care se îndepărtează tot mai mult de scris, preferîndu-i acestuia moduri de expresie susceptibile să provoace o adeziune mai rapidă, punînd în joc mecanisme ale inconștientului, adeziune mai profundă și mai puțin susceptibilă de a fi contestată"[17].

În vremea noastră, vedem dungile pe zeghea prizonierului[18], și în același timp, pe bluza marinarului, a sportivului, sau pe îmbrăcămintea copiilor, pe pantalonii unei anumite ținute masculine de seară, sau pe îmbrăcămintea feminină, care, la recomandările modei, adoptă dungile ca marcă a efemerului. Aceste situații nu pun la îndoială caracterul discriminator al dungilor, semnificînd / conotînd excluderea de un fel sau altul, marginalizare sau nonapartenență, ele rămîn marcă devalorizantă, însă dinamica formelor și a semnificațiilor, de-a lungul secolelor, cu rezultate surprinzătoare, este o manifestare comună limbii și oricărui cod activ în procesul de comunicare. Percepem, într-adevăr, perenitatea anumitor arhetipuri, cu toată încărcătura lor semantică, însă, în realitate, are loc o intervenție la nivelul structurii de adîncime, o resemantizare, determinată situațional, consecință, sau cauză, a unor certe modificări în sensibilitatea societăților.

Iași, iulie 1998 Maria Carpov

Note

[1] Seuil, Paris, 1991.

[2] *Op. cit.*, p. 167, nota 88.

[3] *Traité d'héraldique*, Paris, 1979; *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, 1986; *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1986; „Du vague des drapeaux", dans *Le Genre humain*, t. 20, 1989, pp. 119–134.

[4] *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, pp. 47-49. Apropierile ne aparţin, Pastoureau acţionînd, în cazul de faţă, complet independent de Grupul MU.

[5] Cf. *infra*.

[6] Roland Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Paris, 1967, p. 266.

[7] M. Pastoureau, *Op. cit.*, p. 13.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibidem*, p. 149.

[10] *Ibidem*, p. 24.

[11] *Ibidem*, p. 29.

[12] A se vedea Jacques le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, 1981, trad. rom. de Maria Carpov, Meridiane, Bucureşti, 1995.

[13] M. Pastoureau, *Op. cit.*, p. 36.

[14] *Ibidem*, p. 37.

[15] *Ibidem*, p. 43.

[16] *Ibidem*, pp. 90-91.

[17] Odile Le Guern-Forel, „Approches d'une étude argumentative de l'image", in CRLS-Université de Lyon II, *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 165.

[18] Tot mai rar întîlnită, ce-i drept, dar uniformele uni au aceeaşi valoare funcţională ca şi cele vărgate. Totuşi, atunci cînd este folosită zeghea, în mod evident, se doreşte, parcă, o supradeterminare a răului, sau, cel puţin, aşa este percepută zeghea din exteriorul regulamentelor penitenciarelor. Exemplele din realitatea imediată nu lipsesc: vizualul este supralicitat, ca şi în cazul punerii cătuşelor, de exemplu, indiferent de legalitatea acestei măsuri, scopul realizatorilor scenariului fiind de altă natură.

Ordinea şi dezordinea dungii

Veste, quae ex duobus
texta est, non indueris
(Leviticul 19,19)

„Îndrăzniţi, vara aceasta, eleganţa dungilor". În acest slogan cam zgomotos, afişat acum cîteva luni pe zidurile metroului parizian într-o campanie publicitară larg răspîndită, toate cuvintele sînt importante. Dar cel care mi se pare că ar cîntări cel mai greu este verbul *a îndrăzni*. Să porţi dungi, să te afişezi în public în ţinută vărgată nu este – dacă ne luăm după slogan – nici neutru, nici natural. Ca să faci aşa ceva trebuie să ai o anumită îndrăzneală, să depăşeşti anumite pudori, să nu te sfieşti în a te pune în valoare. Însă cel care îndrăzneşte este recompensat: accede la eleganţă, adică la distincţia persoanelor libere, dezinvolte şi rafinate. Cum se întîmplă frecvent, în zilele noastre, în care orice cod social se poate răsturna, cînd orice cod, pentru a funcţiona aşa cum trebuie, este chiar obligat să se răstoarne, ceea ce la origine constituia un handicap sau o inferioritate sfîrşeşte prin a deveni o creaţie.

Aici se află subiectul de reflecţie al istoricului. Tentaţia de a străbate secolele şi de a stabili o legătură între îndrăzneala prezumtivă a dungilor contemporane şi frecventele scandaluri pe care acestea le-au stîrnit pe toată durata Evului Mediu este mare. Dungile, al căror suport cel mai vizibil este haina, au constituit, de-a lungul timpului, o problemă.

Reali sau imaginari, indivizii pe care în Occidentul medieval societatea, literatura sau iconografia i-au dotat cu haine vărgate sînt numeroşi. Într-un fel sau altul, toţi sînt fie excluşi,

fie damnaţi, de la evreu şi eretic pînă la bufon sau jongler; nu numai lepros, gîde sau prostituată, dar şi cavalerul trădător din romanele Mesei rotunde, smintitul din cartea Psalmilor sau Iuda. Toţi deranjează sau pervertesc ordinea stabilită; toţi au de-a face mai mult sau mai puţin cu Diavolul.

Cu toate acestea, dacă lista tuturor acestor personaje în straie vărgate nu e greu de întocmit, a înţelege de ce a fost ales un astfel de veşmînt pentru a le pune în valoare statutul negativ e o problemă de vreme ce în această practică nu există nimic ezoteric sau de circumstanţă.

Începînd din secolele XII-XIII, există în toate domeniile multe documente care subliniază caracterul devalorizant, peiorativ sau net diabolic al dungii în vestimentaţie.

Să fie vorba de o problemă culturală, Evul Mediu creştin moştenind sistemele de valori anterioare, crezînd că găseşte în Scriptură o justificare pentru condamnarea veşmintelor vărgate? Capitolul al nouăsprezecelea din Levitic proclamă, în versetul 19, printre alte prescripţii morale sau culturale care interzic practicarea amestecului: *veste, quae ex duobus texta est, non indueris* (Să nu porţi un veşmînt făcut din două...). Ca şi traducerea grecească a Septuagintei, textul latin al Vulgatei este, aici, puţin explicit. Ne-am aştepta, poate, ca după *duobus* să urmeze un substantiv care să precizeze natura a ceea ce este interzis să se asocieze cu şi peste haină. Trebuie să se înţeleagă (cum ne arată cuvîntul *texta* şi multe alte pasaje din Vechiul Testament): „Să nu porţi un veşmînt făcut din două materii textile diferite", adică din ţesătură de lînă (animală) şi in (vegetală)?[1] Sau adjectivul *duobus* trebuie urmat de substantivul *coloribus* pentru a se înţelege: „Să nu porţi un veşmînt în două culori?" Traducerile moderne ale Bibliei au reţinut prima soluţie, fidelă prin aceasta, textului ebraic; însă exegeţii şi prelaţii

medievali au preluat-o, uneori pe a doua, glosînd asupra unei interdicții privind decorul și culorile, acolo unde nu este vorba decît despre fibre și țesătură.

Să nu fie vorba, totuși (sau nu numai) de o problemă scripturică, ci de una vizuală? Omul Evului Mediu părea că manifestă aversiune față de toate structurile de suprafață care, întrucît nu disting cu claritate figura de fond, tulbură vederea spectatorului. Ochiul medieval este atent în mod deosebit la lectura prin planuri. Orice imagine, orice suprafață îi apare structurată în adîncime, adică decupată ca un foietaj. Ea este alcătuită dintr-o suprapunere de planuri succesive și, pentru a o lectura cum se cuvine, trebuie – contrar obișnuințelor noastre moderne – să pornești de la planul de fond și trecînd prin toate planurile intermediare, să ajungi la cel din față. Cu dungile, însă, o astfel de lectură nu e posibilă: nu există decît un plan de fond și unul de figură, o culoare de fond și una de figură; nu există decît un singur și unic plan bicromatic, împărțit într-un număr par de dungi de culori alternative. În cazul dungii – ca și la tabla de șah, altă imagine suspectă pentru sensibilitatea medievală – structura *este* figura. Aici să fie, oare, originea scandalului?

Cartea de față și-ar dori să răspundă la toate aceste întrebări. Pentru a încerca să o facă, însă, nu se va închide nici în perioada medievală, nici în sistemul vestimentar. Dimpotrivă, prelungind istoria dungilor și a veșmintelor dungate pînă spre sfîrșitul secolului XX, ea își propune să arate modul în care fiecare epocă a produs noi coduri și utilizări, fără a le renega în nici un fel pe cele precedente, antrenînd astfel o diversificare tot mai mare a universului material și simbolic al dungii. Renașterea și epoca romantică au răspîndit și ele dungile „bune" (semne ale sărbătorii, exotismului sau libertății), fără ca prin asta să le facă pe cele rele să dispară. Iar epoca noastră contem-

porană s-a făcut din plin receptacolul tuturor practicilor şi codurilor anterioare, întrucît ea permite coabitarea dungilor care au rămas diabolice (cele cu care au fost în mod ruşinos marcaţi deportaţii din lagărele morţii) sau periculoase (cele de la semnalizarea rutieră, de exemplu) şi altele care, de-a lungul vremii, au devenit igienice (cele de pe prosoape şi lenjeria intimă), ludice (din lumea copilăriei), sportive (cele de pe îmbrăcămintea de agrement sau de competiţie) ori emblematice (cele de pe uniforme, însemne, steaguri).

Dunga medievală reprezenta cauza dezordinii şi a încălcării legilor. Dunga modernă şi contemporană s-a transformat, progresiv, într-un instrument de stabilire a ordinii. Cu toate acestea, deşi organizează lumea şi societatea, dungile se pare că au rămas rebele la orice mod de organizare prea riguroasă sau prea limitată. Nu numai că merg pe orice suport, dar pot constitui chiar propriul lor suport, debordînd, astfel, în exponenţial şi insesizabil: orice suprafaţă vărgată poate constitui una din dungile unei alte suprafeţe vărgate de mărime mai mare şi tot aşa. Semiologia dungii este infinită[2].

Iată de ce capitolele care urmează sînt consacrate mai mult istoriei sociale decît semiologiei. Problema dungilor provoacă, de fapt, întrebări asupra raporturilor existente între vizual şi social într-o anumită societate. De ce, în Occident, de-a lungul vremii, majoritatea taxonomiilor sociale s-au exprimat mai ales prin coduri vizuale? Ochiul clasează mai bine decît auzul sau pipăitul? *A vedea* înseamnă întotdeauna *a clasa*? Acest fapt nu este valabil întotdeauna pentru culturi, nici pentru lumea animală. La fel, de ce semnalizarea depreciativă, cea care atrage atenţia asupra indivizilor damnaţi, locurilor periculoase ori virtuţilor negative este cu mult mai accentuată (deci mai vizibilă) decît semnalizarea valorizantă? De ce istoricul se

simte mai în largul lui pe terenul documentar al peiorativului decît pe cel al laudativului?

Întrebări dificile şi multiple la care nu se poate răspunde decît repede. Pe de o parte, pentru că intenţionez ca această carte să fie scurtă[3]. Pe de altă parte, pentru că dungile sînt o structură de suprafaţă atît de dinamică încît nu pot fi parcurse decît cu pas rapid. Dunga nu aşteaptă, nu se opreşte. Ea este o mişcare perpetuă (din acest motiv i-a fascinat dintotdeauna pe artişti: pictori, filosofi, cineaşti), animă orice atinge, merge fără încetare înainte ca mişcată de vînt. În Evul Mediu, zeiţa Fortuna, care făcea să se întoarcă roata destinului oamenilor, poartă adesea o rochie în dungi. Astăzi, în recreaţie, elevii îmbrăcaţi în haine cu dungi au aerul că sînt mai agitaţi decît ceilalţi. Iar pe terenul de sport, încălţările vărgate aleargă mai repede decît cele într-o singură culoare[4]. O carte consacrată dungilor trebuie, aşadar, să dea dovadă de promptitudine şi rapiditate.

Diavolul în haine vărgate
(secolele XIII-XVI)

Orice scandal lasă în urmă mărturii şi documente. În mod similar, istoricul epocilor vechi are mai mult succes cu încălcările ordinii sociale decît cu ordinea socială în sine. Este ceea ce se petrece la sfîrşitul Evului Mediu referitor la dungi şi veşminte vărgate. O singură culoare nu este cîtuşi de puţin documentată, pentru că ea reprezintă ordinarul, cotidianul, „norma". Dunga, dimpotrivă, întrucît ea este cauza dezordinii, ea face zgomot.

Scandalul Carmel

Scandalul izbucneşte în Franţa, la mijlocul secolului al XIII-lea. Mai exact, la sfîrşitul verii anului 1254, cînd Ludovic cel Sfînt revine la Paris, după o nefericită cruciadă, o captivitate dramatică şi un sejur de patru ani pe Pămîntul Sfînt. Regele nu se întoarce singur. Aduce cu sine un anumit număr de noi călugări, printre ei aflîndu-se şi cîţiva fraţi ai ordinului Notre Dame a Muntelui Carmel. Scandalul izbucneşte tocmai din cauza lor: ei poartă mantii vărgate.

Carmeliţii îşi trag obîrşia din instalarea, în secolul al XII-lea, în apropierea muntelui Carmel, din Palestina, a cîtorva călugări care încercau să regăsească viaţa de rugăciune şi smerenie a primilor Părinţi din deşert. Potrivit tradiţiei, un cavaler calabrez pe nume Berthold îi regrupează în 1154. Drept urmare, pelerini şi cruciaţi vin să îngroaşe rîndurile efectivelor primitive de sol-

dați. În 1209, patriarhul Ierusalimului stabilește o regulă bazată pe ascetismul extrem. Aceasta a fost îmblînzită ulterior de Papa Grigore IX, care le permite în primul rînd să locuiască în oraș și să se dedice predicii. Carmeliții au fost, apoi, clasați printre ordinele cerșetorilor, la fel ca și franciscanii și dominicanii. În rest, organizarea lor a fost copiată după a celor din urmă și, ca toate ordinele cerșetorilor, carmeliții au început să predea în universități, la Bologna și Paris[5]. Dificultățile întîmpinate pe vremea regatului latin de la Ierusalim, amenințat tot timpul de presiunea musulmană, i-a determinat să părăsească definitiv Țara Sfîntă. De fapt, emigraseră în Occident cu cîțiva ani înaintea revenirii lui Ludovic cel Sfînt (îi întîlnim, de exemplu, la Cambridge, în 1247), dar pentru ceea ce ne interesează pe noi, momentul care marchează debutul unei lungi și îndelungate polemici vestimentare este anul 1254, cînd și-au făcut intrarea în Paris.

Nu deținem nici un document iconografic contemporan care să ne arate costumul carmeliților de la mijlocul secolului al XIII-lea. În schimb, abundă mărturiile scrise. Ele nu fac referire la culoarea veșmîntului – cafenie, roșcată, gri, neagră, sumbră, în orice caz – ci la decorul mantiei, care este fie în dungi albe și cenușii, fie, mai rar, albe și negre.

A apărut destul de devreme și o legendă care explică originea biblică și *celestă* a mantiei vărgate. Este vorba despre o copie a mantiei profetului Ilie, fondatorul mitic al Carmelului: ridicat la ceruri într-un car de foc, el ar fi aruncat discipolului său Eliseu marea mantie albă pe care păstrase, sub forma unor dungi cenușii, urmele de arsură ale trecerii sale prin flăcări. Frumoasă legenda originilor, care aduce în scenă una din figurile biblice care i-au fascinat cel mai mult pe oamenii Evului Mediu: erou mesianic, Ilie este unul din puținele personaje ale

Scripturii care nu moare. Legenda subliniază, în plus, valoarea simbolică a învestiturii prin mantie: pentru cultura medievală, orice mantie este suportul semnelor şi încredinţarea ei se leagă de ritualul trecerii, al intrării într-o nouă stare.

Unele texte de la sfîrşitul secolului al XIII-lea adîncesc glosa simbolică pînă la precizarea că mantia carmelită are patru dungi albe, reprezentînd cele patru virtuţi cardinale (forţă, justiţie, prudenţă şi cumpătare), separate prin trei dungi cenuşii evocînd cele trei virtuţi teologale (credinţă, speranţă, milostenie). Nici o regulă nu a codificat vreodată nici numărul, nici lăţimea, nici axa dungilor de pe mantia carmelită. Toate cazurile se întîlnesc în documentele iconografice ulterioare: dungi înguste, dungi late, dungi verticale, dungi orizontale, dungi oblice; se pare, însă, că acest fapt nu are nici o importanţă şi nici o semnificaţie. Ceea ce contează e ca mantia să fie în dungi, adică să nu aibă o singură culoare, pentru a nu semăna cu cea a altor ordine – cerşetoare, monastice sau militare – într-un cuvînt, să fie specială. De fapt, ea este atît de specială încît încalcă fără să vrea, ordinea.

Încă de la sosirea lor la Paris, carmeliţii sînt ţinta batjocurii şi a injuriilor proferate de populaţie. Sînt arătaţi cu degetul, jigniţi, luaţi în derîdere şi supranumiţi „fraţii vărgaţi", expresie îngroşat peiorativă, în franceza veche termenul *vărgat* desemnînd nu numai dungile, ci şi diferite semne ale condiţiei de bastard (sens care s-a conservat în limbajul heraldic)[6].

Parisul nu deţine monopolul asupra glumelor proaste. În oraşe din Anglia, Italia, din regiunea Provence, din Languedoc, în cele de pe văile Ronului sau Rinului, carmeliţii proaspăt instalaţi cad şi ei victime ale bătăii de joc a plebei. Uneori, gestul este asociat cu vorba, iar violenţele fizice le însoţesc pe cele verbale. Carmelitul este „rupt" la fel ca şi dominicanul sau franciscanul. Numai că ceea ce li se reproşează celor din urmă, care,

ca şi carmeliţii, trăiesc în oraş, între laici (şi nu în abaţii izolate, precum călugării) nu este numai de ordin vestimentar[7]. Sînt acuzaţi de cupiditate, de ipocrizie, de trădare, în ei se vede complicitatea cu Diavolul şi Anticristul. Însă bieţilor carmeliţi care trăiesc din cerşetorie, al căror ordin nu este atît de puternic şi de influent pe lîngă prinţi, şi care sînt mai puţin legaţi de instrumentele de represiune religioasă ori politică, li se reproşează mai ales portul mantiei vărgate.

La Paris, însă, există şi un alt reproş: frecventarea prea asiduă a beghinelor, vecinele lor cele mai apropiate de pe malul drept al Senei. Într-una din violentele diatribe împotriva ordinelor cerşetorilor, pe care îi acuză de a fi devenit stăpînii răufăcători ai Parisului, poetul Rutebeuf se arată scandalizat de această proximitate şi de ceea ce poate rezulta de aici:

> Vărgaţii sînt aproape de Beghine,
> Care adesea le sînt vecine:
> Nu trebuie decît să le păşească pragul...[8]

Însă marea problemă rămîne, peste tot, cea a mantiei vărgate, adică în dungi. La începutul anilor 1260, scandalul ia o asemenea amploare în mediul urban încît Papa Alexandru IX le cere în mod expres cucernicilor din Carmel să schimbe mantia în dungi cu una uni. Refuz. Polemici. Ameninţări. Conflictul se amplifică şi se prelungeşte. El va dura mai bine de un sfert de veac, încăierînd Carmelul cu zece papi succesivi. În sinodul universal de la Lyon, din 1274, intransigenţa carmeliţilor îi va costa pe unii dintre ei chiar viaţa. Dacă ordinul lor nu a fost suprimat, aşa cum s-a întîmplat cu alte douăzeci de ordine „secundare" de călugări, acest fapt s-a datorat promisiunii noului lor superior general, Pierre de Millaud (1274-1294), de a se supune voinţei pontificale şi de a reglementa cît mai repede pro-

blema aceasta a mantiei. De fapt, au fost necesari încă treisprezece ani de dezbateri, negocieri, angajamente şi compromisuri. În sfîrşit, în 1287, în consiliul general al canonicilor de la Montpellier, de ziua sărbătorii Mariei Magdalena, fraţii decid să renunţe la mantia „vărgată" şi să o înlocuiască cu una complet albă. Unii carmeliţi, însă, din ţinuturile îndepărtate ale Renaniei, Spaniei sau Ungariei refuză să se supună şi continuă să poarte scandalosul veşmînt pînă în primii ani ai secolului al XIV-lea. În 1295, Papa Bonifaciu al III-lea, într-o bulă special promulgată, confirmă schimbarea mantiei în 1287 şi reaminteşte solemn interdicţia absolută, destinată cucernicilor de toate ordinele, de a purta straie în dungi[9].

Ţesături în dungi, ţesături nefaste

De ce o asemenea interdicţie? De ce această discreditare a dungii însoţită de oprobriul general asupra celor care o poartă? Unii eruditi ai secolului al XIX-lea au crezut că ceea ce se reproşa mantiei carmelite era originea ei orientală, musulmană, un fel de *djellaba* vărgat, cum mai întîlnim şi astăzi în Islam. Scandalul s-ar fi născut deoarcce călugării creştini purtau o mantie asemănătoare cu cea a necredincioşilor. Împăratul Frederic al II-lea nu şocase şi el, cu cîteva decenii mai devreme, întreaga lume creştină, trăind şi îmbrăcîndu-se ca un „sarazin" în palatul său din Palermo? Carmeliţii înşişi explică, de prin secolul al XVIII-lea, că vechea lor „mantie a infamiei" le fusese impusă în Siria de autorităţile musulmane, Islamul interzicînd creştinilor portul hainelor albe, întrucît, conform tradiţiei coranice, acestea reprezintă semne de noblete şi distincţie[10]. O explicaţie istoricizantă, aproape pozitivă, poate nu tocmai greşită, dar care nu are nimic de-a face cu amploarea problemei, limitînd-o la planul unei simple mărci etnice sau religioase, în vreme ce faptul în sine este profund cultural.

Cazul carmeliților nu este singular. În Occident, au fost și alte grupuri și indivizi care au suferit tot din cauza straielor în dungi. Ca atare, originea și rațiunea mantiei carmelite are prea puțină importață. Ceea ce contează, ceea ce reprezintă un autentic document istoric este faptul că dungile scandalizează deopotrivă cînd există și pe haina unui cucernic și pe straiele jonglerului, și pe nădragii unui prinț, și pe mînecile curtezanei, chiar și pe zidurile unei biserici ori pe blana unui animal.

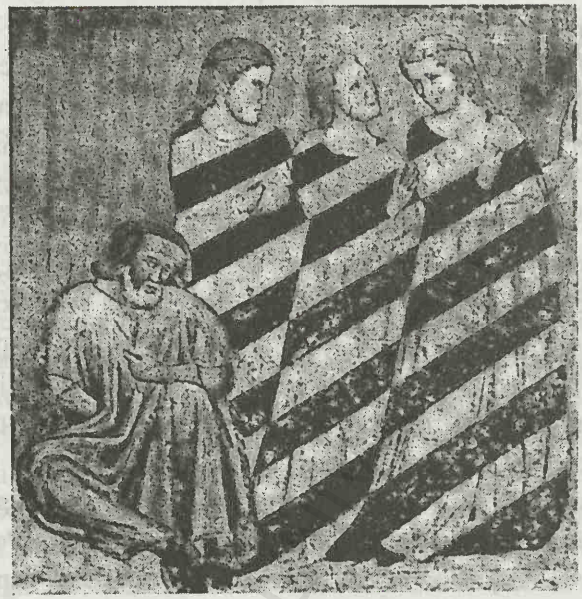
Să rămînem, deocamdată, în domeniul vestimentar. Începînd cu sfîrșitul epocii carolingiene, documentele care subliniază caracterul discriminatoriu al dungilor sînt multe și variate. În această privință, în mod cert, nici unul dintre dosare nu este mai documentat ca cel al carmeliților din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, însă nu sînt rare nici textele anterioare (sau posterioare) care, de-a lungul unei fraze sau într-un paragraf, afirmă cît de dezonorant este în Occidentul medieval veșmîntul în dungi.

Mai întîi există decretele, repetate de nenumărate ori, sinodurile din dioceze, adunările din provincii și conciliile universale care interzic clericilor să poarte straie bicromatice, fie din două piese (*vestes partitae*), dungate (*vestes virgatae*) sau ca tabla de șah (*vestes scacatae*). În 1311, conciliul de la Viena, care elaborează multe legi referitoare la vestimentație, reamintește cu insistență aceste interdicții[11]. Însă aceste apeluri continue dovedesc faptul că ele nu se respectă, în ciuda sancțiunilor severe la care se expun contravenienții din multe dioceze. Astfel, la Rouen, în 1310, un anume Colin d'Aurrichier, cîrpaci „despre care se zicea că este cleric", a fost condamnat la moarte pentru că era căsătorit și „a fost prins în straie vărgate"[12]. În toată societatea ecleziastică era cu desăvîrșire interzis portul dungilor, mai ales al celor în culori vii, care făceau să alterneze roșul cu verdele sau galbenul, creînd, astfel impresia de împes-

trițare, de *diversitas*. În ochii prelaților care făceau legile, nimic nu era mai dezonorant[13].

Urmează apoi, cutumele, legile, reglementările care, în societatea laică, atribuie portul straielor bicromatice anumitor categorii de excluși sau condamnați. În dreptul cutumiar german de la începutul Evului Mediu și în celebrul *Sachsenspiegel* (culegere de legi saxone compilată între 1220 și 1235), asemenea veșminte sînt impuse sau destinate bastarzilor, șerbilor și condamnaților[14]. Prin legile de reducere a cheltuielilor și decretele vestimentare care se înmulțesc în orașele Europei medievale la sfîrșitul Evului Mediu, prostituatelor, jonglerilor, bufonilor și călăilor li se recomandă să poarte fie un veșmînt în întregime vărgat, fie, cel mai adesea, o piesă dungată: eșarfă, rochie sau eghileți pentru prostituate; pantaloni sau glugă pentru călăi; scurtă sau bonete pentru jongleri și bufoni. Peste tot este vorba despre impunerea unui semn vizual care semnifică diferența, în așa fel încît cei care exercită anumite meserii să nu fie confundați cu cetățenii cinstiți. În alte părți, mai ales în orașele germane, prescripții asemănătoare sînt adresate leproșilor, infirmilor, „bohemienilor", ereticilor și, mai rar, evreilor și tuturor celor care nu sînt creștini[15].

Funcția acestor legi de reducere a cheltuielilor și a decretelor vestimentare (care încă își mai așteaptă istoricii)[16] este, cu siguranță, etică și economică, dar mai ales ideologică și socială: este vorba de introducerea unei segregații prin veșmînt, fiecare trebuind să-l poarte pe cel al propriului sex, în conformitate cu starea sau rangul său. În astfel de sisteme discriminatorii, dunga apare adesea ca o marcă prin excelență, cea care se vede cel mai bine și care subliniază cel mai mult forța de încălcare (cu un titlu sau altul) a ordinului social. Nu este o formă, ca vechea monedă bizantină, steaua sau roata, purtate uneori de evrei și



1. *Dunga infamantă*: trei tinere sortite prostituției, salvate de Sf. Nicolae. Pictură murală, nordul Italiei, către 1340.

musulmani, ci o structură. Aşa cum se întîmplă mai peste tot cu sensibilitatea şi sistemele simbolice medievale, structura este prioritară faţă de formă şi culori. Dunga, indiferent de perimetru şi culoare, este mult mai marcantă – şi, deci, mai „eficientă" – decît culoarea galbenă, boneta ascuţită sau rotundul segmentat[17].

În sfîrşit, a treia categorie de mărturii este furnizată de textele literare, care atribuie, adesea, emblemele ori straiele vărgate unor personaje prezentate ca infame sau negative. Procedeul este atestat, deja, în literatura latină din perioada carolingiană, însă el se dezvoltă cu precădere în secolele al XII-lea şi al XIII-lea, în textele scrise în limba vulgară, în poemele epice, dar mai ales în romanele curteneşti. Cavaleri trădători, administratori uzurpatori, femei adulterine, servitori hrăpăreţi, toţi pot purta dungi heraldice ori vestimentare. Le au în dulap, pe flamură, pe tunicile militare, pe husa calului sau, mai simplu, pe rochie, pe haină, pe pantaloni ori pe bonetă[18]. Sînt fiinţe *vărgate* şi numai simpla menţiune a acestui lucru îl dumireşte pe cititor cu cine are de-a face. Puse în scenă prin texte, aceste infame personaje se întîlnesc, începînd de la mijlocul secolului al XIII-lea, şi în imagini, într-un lung cortegiu de trădători şi damnaţi celebri pe care iconografia îi prezentase de mult în straie vărgate.

Pantalonii Sfîntului Iosif

Cu puţin înainte de anul 1000, imaginea occidentală îşi luase obiceiul de a rezerva un statut peiorativ veşmintelor în dungi. Primele personaje astfel înfăţişate – mai întîi în miniatură, apoi în pictura murală, mai tîrziu pe alte suporturi – sînt figuri biblice: Cain, Dalila, Saul, Salomeea, Iuda. Ca şi părul roşcat, veşmîntul în dungi constituie atributul ordinar al trădă-

torului din Scriptură. După cum nu sînt neapărat roşcaţi, Cain şi Iuda, de exemplu, nu apar întotdeauna în straie vărgate. Însă, dintre toate personajele Bibliei, apar astfel cel mai des, iar dungile, cînd există, sînt suficiente pentru a le scoate în evidenţă caracterul infam[19].

De la mijlocul secolului al XIII-lea, lista personajelor „rele" astfel îmbrăcate se măreşte considerabil, mai ales în miniatura profană. Trădătorilor biblici li se adaugă cei din textele narative şi literare evocate în paragraful precedent – exemplul cel mai faimos fiind Ganelon, trădătorul din *Chanson de Roland* – precum şi un grup numeros de excluşi şi damnaţi de toate condiţiile: mai întîi, categoriile sociale de care am vorbit făcînd referire la reglementările vestimentare de la finele Evului Mediu, iconografia şi societatea urbană folosind de acum înainte un cod comun de reprezentare. În imagine ori pe stradă sînt semnalaţi în mod frecvent printr-un lucru sau veşmîntul vărgat toţi cei care se situează în afara ordinului social, fie pentru că au fost condamnaţi (escroci, falsificatori de bani, sperjuri, criminali), fie din pricina unei infirmităţi (leproşi, *cagots**, săraci cu duhul, nebuni), fie pentru că exercită o activitate inferioară (valeţi, servitori) ori o meserie infamantă (jongleri, prostituate, călăi, la care se asociază imaginea a trei îndeletniciri ruşinoase: fierarii, care sînt vrăjitori, măcelarii, care sînt cruzi şi morarii, care sînt avari şi lacomi), fie pentru că nu (mai) sînt creştini (musulmani, evrei, eretici). Toţi aceşti indivizi încalcă ordinul social, după cum dunga încalcă ordinea cromatică şi vestimentară.

Căci dunga nu vine niciodată singură. Pentru ca să „funcţioneze" şi să capete sens, ea trebuie asociată sau opusă altor

* În evul mediu, termenul *cagot* îi desemna pe presupuşii urmaşi ai leproşilor, plasaţi sub jurisdicţia Bisericii.(n.tr.)

2. *Dunga necredincioşilor*: însemne peiorative atribuite duşmanilor lui Israel. Miniatură dintr-un manuscris copiat şi pictat în regiunea Constance, către 1320.

structuri de suprafață, mai cu seamă uni sau pepit, dar și „împărțită”[20], ca tabla de șah, stropită sau cu romburi. Într-o imagine, un veșmînt în dungi este întotdeauna o excepție care îl scoate în evidență pe cel care-l poartă. Accentul este de cele mai multe ori negativ. Uneori, totuși, codul este mai fin, mai puțin maniheist și, în loc să exprime clar unele idei net peiorative, dunga conotează ambivalența, chiar ambiguitatea. Un exemplu pertinent se află în iconografia care îl are ca subiect pe Sfîntul Iosif.

Multă vreme, acesta a fost reprezentat în Occident ca un personaj devalorizat, redus la rolul de figurant plictisitor. În teatrul religios medieval, Sfîntul Iosif este de-a dreptul ridicol; i se atribuie imperfecțiuni (pe care Evanghelia nu le conține) menite să provoace rîsul: neghiobia (nu știe să socotească), lipsa de îndemînare, avariția și mai ales darul beției. În timpul procesiunilor, rolul lui Iosif este jucat de prostul satului sau parohiei și asta pînă în plin secol al XVIII-lea[21]. Imaginile, fie pictate, fie sculptate sau gravate, îl reprezintă pînă spre sfîrșitul Evului Mediu în postură de bețiv chel și plîngăcios, niciodată singur, niciodată în prim-plan (nici chiar în scenele Nașterii Domnului), tot timpul în spatele Fecioarei și Pruncului, al magilor, al Sfintei Ana sau al Sfintei Elisabeta. Trebuia să vină Renașterea pentru ca să putem asista la adevăratul reviriment al lui Iosif, legat de cel al Sfintei Familii[22]. Din fostul neghiob, el se transformă progresiv într-un om mai demn, încă în puterea vîrstei, reprezentat ca tată de familie sau ca meșter dulgher.

Mult timp, însă, el va rămîne un personaj ambiguu, credința în zămislirea pe cale naturală a lui Iisus fiind o erezie. De fapt, o dată cu Contra-Reforma și grație iezuiților și artei baroce, Sfîntul Iosif va fi pe deplin valorizat. Însă abia în 1870 el va fi proclamat patron al Bisericii universale.

În ceea ce privește problema dungii, perioada cea mai interesantă a iconografiei care îl reprezintă pe Iosif se situează

în secolul al XV-lea şi la începutul secolului al XVI-lea. Sfîntul este mai puţin desconsiderat ca în Evul Mediu sau în epoca feudală, dar nu total promovat şi venerat. De aici anumite procedee şi atribute destinate să-i pună în valoare acest statut aparte. Printre acestea, unul dintre cele mai frecvente este acela de a-l reprezenta în pantaloni vărgaţi, atribut vestimentar care apare în regiunile mosane şi renane la sfîrşitul secolului al XIV-lea, răspîndindu-se puţin cîte puţin în Germania de Nord, Ţările de Jos, Valea Rinului şi Elveţia. Pînă în 1510-1520, mărturiile despre el sînt relativ numeroase în vitralii, miniaturi şi pictura pe pînză. Deşi rare, există cîteva exemple izolate şi în gravura secolului al XVII-lea[23].

Dungile de pe pantaloni sînt un semn mai discret decît cele de pe hainele propriu-zise. A-l fi îmbrăcat pe Iosif în robă, tunică sau mantie complet vărgate ar fi fost absolut degradant; a-i pune pantaloni vărgaţi nu reprezintă decît un accent destinat să-i scoată în evidenţă caracterul specific. Aici, dunga funcţionează mai degrabă ca un semn al ambiguităţii decît al infamiei. Iosif nu este nici Cain, nici Iuda; nu are nimic dintr-un ticălos. Este numai *divers*, cum spune limba franceză din secolul al XV-lea, mai puţin sanctificat decît Fecioara, mai puţin ordinar decît muncitorii de rînd, elevat în unele privinţe, redus în altele, tată fără a fi tată, necesar dar incomod, diferit, ambiguu, în afara normei, toate aceste lucruri exprimate prin dungi în imaginile secolului al XV-lea. Ea poate să semnifice, de fapt, nu numai încălcarea ordinului social ori moral, să-i deosebească pe valeţi de stăpîni, pe călăi de victime, pe nebuni de oamenii întregi la minte, pe blestemaţi de aleşi, ci şi să exprime mai subtil anumite nuanţe şi paliere în cadrul sistemelor de valori mai puţin tranşante. Dunga apare, în consecinţă, ca un cod iconografic şi ca un mod de exprimare a sensibilităţii vizuale. O dublă particularitate care merită osteneala unei analize.

Uni, dungat, pepit, împestriţat

Ochiul oamenilor Evului Mediu este atent cu precădere la materialitatea şi structura suprafeţelor. Această suprafaţă îi serveşte mai ales la reperarea locurilor şi a obiectelor, la deosebirea zonelor şi planurilor, la stabilirea ritmurilor şi a secvenţelor, la asociere, opunere, distribuire, clasare, ierarhizare. Ziduri sau soluri, stofe sau haine, instrumente ale vieţii cotidiene, frunze, piele de animal sau de om, orice suprafaţă naturală ori fabricată reprezintă întotdeauna suportul semnelor de clasificare. Textele şi imaginile ne oferă nenumărate exemple. Studierea lor conduce la regruparea structurilor de suprafaţă în trei mari categorii de semne: uni, pepit şi vărgat, ultimele două putînd fi exprimate în multe variante (tabla de şah, de exemplu, nu este, pentru sensibilitatea medievală, decît forma superlativă a dungii). Să ne aplecăm pentru o clipă asupra acestor trei structuri şi asupra modului în care ele îşi fac loc în imagini şi pe obiecte.

Culoarea uni veritabilă este rară şi cu atît mai remarcabilă. Pe materialele de bună calitate, pe de o parte, tehnicile medievale nu permit obţinerea unor suprafeţe perfect uni, netede, curate, monocrome (este cazul stofelor, de exemplu). Pe de altă parte, artiştii şi meşterii artizani ezită să lase goale suprafeţe prea mari şi cedează, adesea, tentaţiei de a le umple sau „îmbrăca", prin raster, în haşuri, culori pestriţe, jucîndu-se astfel cu contrastele de textură, densitate, luminozitate şi material care rezultă. În imaginile pictate, suprafeţele complet şi uniform uni sînt departe de a fi majoritare; ele constituie, mai degrabă, o excepţie şi răspund unor intenţii precise, legate de punerea în valoare a unui element din imagine. De fapt, atunci cînd apare singură, culoarea uni este relativ neutră. Însă atunci cînd se opune dungii, petelor sau culorilor compartimentate, indiferent pe ce tip de suprafaţă ar fi, ea exprimă întotdeauna o punere în valoare pozitivă sau negativă.

Pepitul, dimpotrivă, este luat întotdeauna în sens pozitiv, este un uni dens şi valorizant. El constă într-o suprafaţă monocromă pe care sînt puse, la intervale regulate, mici figuri fie geometrice, fie împrumutate din repertoriul blazonului: puncte, monede, stele, inele, cruciuliţe, trefle, flori de crin. Adesea, figurile astfel dispuse au o luminozitate mai mare decît cea a suprafeţei fondului. Pepitul exprimă aproape întotdeauna ceva solemn, maiestuos, sacru chiar. Din acest motiv apare pe unele însemne regale, pe mantii sacre, pe multe obiecte liturgice şi în nenumărate imagini care exprimă divinul. Sfînta Fecioară întreţine relaţii privilegiate mai ales cu decorurile pepit. Cît despre stemele regilor Franţei, din azur semănat cu flori de crin aurii, care se găsesc pe scut, pe manşete ori pe alte suporturi, ele constituie cel mai bun exemplu al pepitului medieval. Este un semn de putere, un decor cosmic, un atribut feciorelnic, un simbol al suveranităţii şi al fecundităţii[24].

Din punct de vedere iconografic, pepitul reprezintă, în plus, o imagine statică, ancorată pe suport şi care confruntă spectatorul. El nu se povesteşte, nu se descrie; el există.

Suprafaţa pătată este un pepit neregulat. Micile figuri sînt dispuse nu numai în mod dezordonat, dar ele însele sînt forme neregulate: nu numai stele, inele, cruciuliţe, ci şi motive diforme sau simple pete. Aşa stînd lucrurile, ele traduc ideea de dezordine, de confuzie, de încălcare a legilor. Din punct de vedere vizual, frontiera care desparte pepitul de pătat nu este clară; din punct de vedere simbolic, însă, este vorba despre două lumi situate la poli opuşi. De o parte, sacrul, de cealaltă parte, diabolicul. Pe corpul oamenilor şi animalelor, petele servesc de fapt, la traducerea ideii de pilozitate, de impuritate sau de boală. Ceea ce este pătat se asociază, adesea, cu pustulele, cu scrofuloza, adesea cu bubonicul. Într-o societate în care bolile de piele sînt cele mai grave, cele mai frecvente şi cele mai reduta-

bile – să ne gîndim puţin la soarta „leproşilor" – pata înseamnă decăderea, punerea la stîlpul infamiei a ordinului social, anticamera morţii şi a infernului. În imagini, de fapt, demonii şi creaturile satanice sînt adesea pătate[25].

Aceste creaturi pot fi şi vărgate, fapt care, într-o anumită privinţă, este mai puţin grav, însă mai ambiguu. Dunga este, de fapt, opusul culorii uni şi a petei, însă şi altceva: o suprafaţă ritmată, dinamică, narativă, care indică o acţiune, trecerea de la o stare la alta. Lucifer şi îngerii rebeli au adesea, în miniaturile din secolul al XIII-lea, corpul acoperit cu dungi orizontale ca semn animat al decăderii. Dungile sînt şi un accent: ochiul spectatorului nu poate să nu fie atras de o suprafaţă vărgată. În orice tip de imagine, elementul vărgat se vede primul. Pictura flamandă din secolele al XV-lea şi al XVI-lea utilizează, uneori, un procedeu care constă în plasarea într-un loc central ori focal al tabloului a unui personaj îmbrăcat în haine în dungi de care ochiul spectatorului se agaţă imediat la contactul cu opera. Uneori, acest personaj vărgat funcţionează ca o iluzie. Memling, Bosch, Bruegel şi alţi cîţiva pictori sînt extrem de abili în a-i pune astfel în evidenţă nu numai pe actorii principali de pe scenă ori din istorie, dar şi pe figurantul de ordinul trei, al cărui unic rol este acela de a ne deturna pe moment atenţia de la o zonă mai importantă a tabloului, care se dezvăluie mai lent. În celebra sa *Purtare a crucii* (1563), de exemplu, un tablou de dimensiuni foarte mari care conţine peste cinci sute de personaje, Bruegel a plasat aproape de centrul compoziţiei un ţăran anonim şi pe deplin anodin, care merge cu pas apăsat, poartă bonetă şi este îmbrăcat într-o haină cu dungi oblice albe şi roşii. Întrucît aceste dungi provoacă o puternică impresie vizuală în comparaţie cu restul tabloului, spre ele se îndreaptă mai întîi ochiul privitorului şi nu spre primul plan, acolo unde Ioan şi sfintele femei încearcă să o sprijine pe Fecioara înlăcrimată şi

încă şi mai puţin către fundalul scenei, unde Christos, căzut sub povara crucii, este pierdut şi aproape uitat în mijlocul unei mulţimi indiferente[26].

Este permis să ne punem întrebări despre această „prioritate vizuală" a dungii, în comparaţie cu alte structuri de suprafaţă. Ceea ce e dungat se vede înaintea culorii uni, înaintea pepitului şi chiar înaintea petelor. Este acesta un fenomen perceptiv propriu omului occidental? Sau există ceva comun tuturor culturilor, la om şi la unele animale? Într-un astfel de fenomen există o graniţă între biologic şi cultural şi, dacă da, unde se situează? Voi încerca să răspund la aceste dificile întrebări spre sfîrşitul cărţii.

Putem insista asupra legăturii care a unit, în Evul Mediu, vărgatul de ideea de divers, de *varietas*, cum spune latina medievală. Dungatul (*virgulatus, lineatus, fasciatus* etc.) şi diversul (*varius*) sînt, uneori, sinonime, iar această sinonimie mută brusc dunga în peiorativ. Pentru cultura medievală, de fapt, ceea ce este *varius* exprimă întotdeauna ceva impur, agresiv, imoral sau înşelător. Un om calificat cu *varius* este fie o fiinţă vicleană ori mincinoasă, fie un individ crud, fie bolnav, mai ales cînd suferă de o maladie mentală sau a pielii. În rest, chiar substantivul *varietas* se foloseşte pentru desemnarea, în egală măsură, a înşelătoriei, răutăţii şi leprei[27]. În imagini, am văzut deja personajele ticăloase (Cain, Iuda), crude (călăul), atinse de „nebunie" (bufonul curţii, dementul din Cartea Psalmilor), ori infamii (leproşii, *cagots*) sînt adesea prezentaţi în haine vărgate. Este mare distanţa dintre sensibilitatea noastră contemporană – care consideră „varietatea" mai degrabă drept o valoare pozitivă, semnificînd tinereţea, veselia, toleranţa, curiozitatea spiritului – şi sensibilitatea oamenilor din Evul Mediu, care încarcă noţiunea cu valori peiorative. Un bun creştin, un om cinstit nu poate fi *varius*. *Varietas* are legătură cu păcatul şi cu infernul.

Același lucru este valabil și pentru animale. Cele cu blană vărgată (*tigridus*) ori pătată (*maculosus*) sînt creaturi care trebuie ocolite. Pot fi crude și sîngeroase, precum tigrul, hiena și leopardul – leopardul medieval, care nu are decît puține legături cu felina care poartă acest nume, reprezintă întotdeauna, din punct de vedere simbolic, un leu rău[28], – răpitoare precum păstrăvul sau coțofana, șirete ca șarpele sau viespea, diabolice precum pisica ori dragonul. Chiar și zebra, despre care le place să vorbească zoologilor Renașterii, trece, la sfîrșitul Evului Mediu, drept un animal periculos. În mod cert, autorii n-au văzut-o niciodată și o cunosc foarte puțin (o iau ca pe un fel de asin sau de măgar sălbatic); însă pentru că o știu vărgată, fac din ea o creatură crudă și diabolică pe care o introduc în bestiarul Satanei[29]. Vom vedea mai tîrziu modul în care acest animal aproape necunoscut va fi revalorizat în epoca Luminilor.

În rest, fără a face apel la bestiarul exotic, toți caii al căror păr nu este uniform monocrom sînt animale care îi devalorizează (p. 45) pe cei care îi încalecă. În textele literare, mai cu seamă în romanele cavalerești, un anumit *topos* opune adesea eroul, urcat pe un cal alb, trădătorului, bastardului sau străinului, urcat pe un cal de *molt colours*: vînăt, rotat, tigrat, murg, bălțat, roib etc.[30] Un sistem asemănător se găsește în *Roman de Renart*, deși se situează în cu totul alt context. Animalele cu blana vărgată (Grimbert bursucul) sau pătată (Tibert motanul) sînt așezate alături de animalele cu blană roșcată (Renart vulpoiul, Rousleau veverița) și alcătuiesc clanul mincinoșilor, al hoților, al lubricilor sau cupizilor. Pentru societatea animalelor, la fel ca și pentru cea a oamenilor, a fi roșcat, vărgat sau pătat înseamnă cam același lucru.

Această neîncredere, această frică față de animalele pătate ori vărgate a lăsat urme adînci și de lungă durată în imaginația occidentală. În secolul al XVIII-lea, faimosul animal din

Gévaudan care, în 1764-1767, semăna teroare printre credincioşii din Auvergne şi Vivarais, este descris de cei care l-au văzut sau au crezut că-l văd, ca un lup gigantic cu spinarea vărgată în dungi late[31]. Creatură diabolică, acest „animal" din Gévaudan nici nu putea să fie altfel. În consecinţă, sînt vărgate şi toate celelalte „animale din Gévaudan", care vreme de mai multe decenii, pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, chiar au bîntuit spiritele şi satele din majoritatea provinciilor franceze[32]. Putem şi astăzi observa că tigrul, care nu se vede decît la grădina zoologică unde îi putem admira blana, reprezintă în mitologia contemporană simbolul unei fascinante cruzimi.

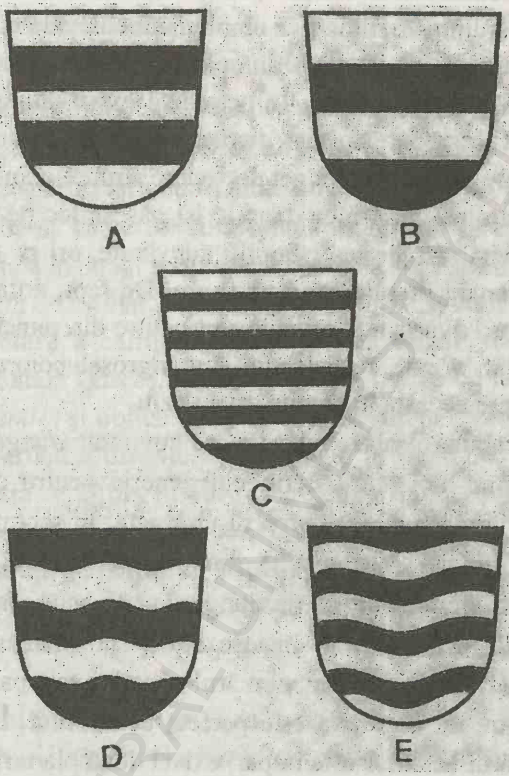
Din punct de vedere semiologic, asimilarea operată de cultura medievală între ceea ce este vărgat şi ceea ce este pătat invită la reflecţie asupra înseşi noţiunii de structură de suprafaţă. Pentru noi, o structură nu începe decît de la o distribuţie ternară. Pentru omul Evului Mediu, dimpotrivă, ceea ce este binar nu diferă prin nimic de ceea ce este ternar, cuaternar, decanar etc. De o parte există culoarea uni căreia franceza veche şi limba blazonului îi spun *plain* – de cealaltă parte există tot ceea ce nu este uni: pătatul, vărgatul, compartimentatul, toate structurile care sfîrşesc prin a exprima aceleaşi valori. Această echivalenţă se regăseşte în domeniul culorilor, unde noţiunile de bicromie şi policromie nu sînt nici ele prea diferite. Prostituata, a cărei rochie are dungi roşii şi galbene şi jonglerul ori bufonul – viitorul Arlechin – al căror costum este în carouri ori romburi de trei, zece, douăzeci de culori[33], poartă toţi trei în veşmînt ideea de nelinişte, de dezordine, de zgomot şi impuritate. Două culori au aceeaşi valoare ca zece; două dungi au acecaşi valoare ca zece carouri sau o sută de romburi. Vărgatul, pătatul, variatul, împiestriţatul diferă, poate, vizual, între ele, punîndu-se cu precădere problema planurilor[34], aşa cum vom vedea în capitolul despre embleme, dar nu din punct

de vedere conceptual sau social. Ele traduc numai gradele diferite ale aceleiaşi stări: cea a transgresiunii.

Figura şi fondul: heraldica dungii

Există un cod exemplar în care istoricul şi semiologul pot încerca să disece în toate ramificaţiile lor legăturile strînse care, în materie de dungi, unesc problemele vizuale şi contextul social: *blazonul*. Cuvîntul desemnează ansamblul de reguli, termeni şi figuri care servesc la reprezentarea emblemelor.

Apărute în secolul al XII-lea din raţiuni militare (recunoaşterea combatanţilor pe cîmpul de luptă ori la turniruri) şi sociale (ca semne distinctive de identificare a claselor superioare din societatea feudală), blazoanele se pot defini ca embleme în culori, proprii unui individ sau unui grup de indivizi şi care se supun, prin compoziţie, cîtorva reguli. Tocmai aceste reguli, puţin numeroase, însă extrem de stricte, diferenţiază sistemul heraldic european de toate celelalte sisteme emblematice, anterioare sau posterioare. Răspîndirea blazoanelor începînd cu mijlocul secolului al XII-lea a fost extrem de rapidă, atît în spaţiul geografic cît şi în cel social. Către 1300, ansamblul societăţii occidentale se foloseşte de ele. Nimic nu interzice nimănui să adopte un blazon pe care îl doreşte, cu singura condiţie să nu-l folosească pe cel aparţinînd altcuiva. Sistemul heraldic se află la apogeu. Semn al identităţii, al averii şi în acelaşi timp motiv ornamental, blazonul îşi face loc pe suporturi de orice natură: haine civile şi militare, clădiri şi monumente, mobile şi ţesături, cărţi, sigilii, monede, obiecte de artă şi obiecte ale vieţii cotidiene. Chiar şi bisericile le acordă un spaţiu generos, transformîndu-se în adevărate muzee heraldice[35].



3. *Dunga heraldică*: (A) scut cu două dungi; (B şi C) scuturi *fascés*; (D şi E) scuturi *fascés*-ondulate

Blazoanele care conţin „dungi" sînt nenumărate: aproximativ 15% dintr-un milion de embleme medievale numărate recent în Europa Occidentală. În spatele acestui procentaj, însă, se ascund realităţi diferite. În heraldică există dungi şi dungi. Din punct de vedere formal, variantele şi subvariantele pot fi infinit multiplicate. Din punct de vedere simbolic, însă, diferenţa este mare pe măsură ce dungile îşi găsesc loc pe blazoanele unor indivizi sau ale unor familii adevărate, ori pe emblemele unor personaje literare sau imaginare. De fapt, atîta vreme cît conţin figuri „vărgate", primele sînt neutre din punct de vedere simbolic, în vreme ce celelalte sînt îngroşat peiorative. Vom vorbi despre aceasta în detaliu, mai tîrziu.

Vocabularul blazonului ignoră cuvintele *dungi* şi *dungat*. El nu deţine nici măcar termenul generic pentru desemnarea ansamblului de figuri sau structuri vărgate. În schimb, distinge cu grijă dungile care rezultă din decuparea unui plan care conţine un anumit număr de dungi sau de benzi (acestea sînt *împărţirile*) de cele care sînt aşezate pe un plan uni (acestea sînt *piesele*). În primul caz, numărul benzilor este par, există un singur plan, iar bicromia este perfect echilibrată. În al doilea caz, numărul benzilor este impar, există două planuri, iar culoarea dominantă este cea a planului de fond. Pentru blazon şi pentru ochiul medieval, în general, adevăratele dungi sînt împărţirile, adică cele care fac să fuzioneze, într-un singur plan, fondul cu figura. Din punct de vedere vizual, este imposibil de spus ce culoare are fondul şi ce culoare are figura. Nu există decît un plan (în vreme ce în cazul materialelor pătate sau pepit sînt două: cel al fondului şi cel al petelor sau figurilor pestriţe) şi totuşi, suprafaţa lui unică nu este uni! Faptul în sine constituie un lucru bizar, o perversitate care provoacă scandalul. Orice suprafaţă vărgată pare că trişează, pentru că interzice ochiului să dis-

tingă figura de fondul pe care stă. Lectura în adîncime – care constituie procedeul obişnuit de citire a imaginilor în epoca medievală – pornind de la planul de fond şi continuînd cu planul cel mai apropiat de ochiul spectatorului, devine imposibilă. Structura „în foietaj" la care este atît de sensibilă privirea medievală, a dispărut, iar ochiul nu mai ştie de unde să-şi înceapă lectura, unde să caute fondul şi unde imaginea. În consecinţă, orice suprafaţă în dungi apare drept perversă, aproape diabolică.

Extrem de rafinat, blazonul deţine, în plus, un lexic precis şi bogat pentru a califica şi deosebi emblemele formate din dungi orizontale (*fascé*), verticale (*palé*), oblice de la stînga la dreapta (*bandé*) şi oblice de la dreapta la stînga (*barré*). Există aici patru structuri diferite de suprafaţă. Primele trei sînt frecvente, a patra se întîlneşte rar (cu excepţia Italiei) şi, pentru că este rară, deţine o anumită conotaţie peiorativă. Ca şi mantia vărgată *barré* a carmeliţilor, blazoanele *barré* au fost prost privite vreme îndelungată şi au fost atribuite, în heraldica literară, cavalerilor ticăloşi şi personajelor cu trecut dubios, mai ales bastarzilor.

Însă blazonul merge şi mai departe. Plecînd de la cele patru structuri vărgate de bază, el construieşte o mulţime de variante, jucîndu-se cu numărul şi lăţimea dungilor ori, mai ales, cu forma liniilor care delimitează dungile: drepte, curbe, zimţate, ondulate etc. Să luăm, de exemplu, un blazon cu dungi orizontale. I se spune *fascé* atunci cînd numărul dungilor – întotdeauna par – este superior lui opt, dar devine *burelé* de la zece. *Fascé* devine *fascé*-curbat cînd liniile de bordură sînt curbe, *fascé*-ondulat atunci cînd ele sînt ondulate, *fascé*-crenelat cînd sînt presărate cu creneluri, *fascé*-zimţat cînd sînt decupate în mici zimţi, *fascé*-în dinţi de fierăstrău cînd zimţii sînt mai accentuaţi. Sistemul este infinit, iar codul, deschis în permanenţă.

Aceste exerciţii geometrice şi lexicografice în legătură cu dungile nu sînt nici speculaţii, nici amuzamente gratuite. Aplecîndu-se asupra figurilor simple şi uşor de reprezentat, ele permit heraldicii nu numai să doteze cu blazoane din ansamblul societăţii, dar să stabilească şi regrupările ori să articuleze legăturile de posteritate. În interiorul aceleiaşi familii, ramura veche poate, de exemplu, să poarte un blazon *fascée* de argint şi azur (adică în dungi orizontale albe şi bleu), iar ramurile mai tinere, blazoane în aceleaşi culori, dar cu dungi în formă *ondulată, în dinţi de fierăstrău, crenelată.* Vizual, efectul provocat este suficient de omogen pentru a sublinia coeziunea familiei (toate blazoanele se aseamănă), în acelaşi timp, însă, introduce şi diferenţa (blazonul exprimă *rupturile*) ajutînd la distingerea fiecărei ramuri. Cu o remarcabilă economie de mijloace, blazoanele ajung să exprime structuri de rudenie extrem de subtile şi complexe.

Nu numai heraldica europeană recurge la dungi şi suprafeţe dungate pentru traducerea în imagini a rudeniei. În Asia, Africa, dar mai ales în America de Sud, există coduri asemănătoare care au ca scop situarea individului într-un grup şi a grupului în societate. Aceste coduri îşi găsesc întotdeauna locul pe suporturi textile, pe haine sau accesorii ale acestora. În ţările andine, de exemplu, ţesăturile cu dungi sau din urzeală foarte fină permit diferenţierea etniilor, clanurilor sau grupurilor familiale[36]. Un sistem asemănător se regăseşte în Scoţia, în liniile oblice ale tartanilor (a căror istorie nu urcă peste secolul al XVIII-lea), deşi structurile sociale sînt diferite[37]. Cu toate acestea, nici aici, nici în alte părţi codul nu este atît de dezvoltat şi de rafinat ca cel al blazoanelor înseşi. În comparaţie cu emblemele utilizate de alte societăţi şi culturi, acestea prezintă, în plus, particularitatea că pot exista pe orice fel de suport: lemn, piatră, ţesătură, metal, piele etc. Un blazon poate fi, for-

mal, desenat, pictat, gravat sau modelat în mii de feluri directe, rămînînd acelaşi (în acest sens el poate fi comparat cu o literă din alfabet). În heraldică, de asemenea, structura are întotdeauna prioritate faţă de formă, blazonul nu este o imagine, ci o structură de imagine. În consecinţă, orice dungă este mai mult sau mai puţin de esenţă heraldică, întrucît, înainte de a căpăta formă, ea reprezintă o structură.

O altă trăsătură originală a sistemului heraldic european rezidă în atribuirea de blazoane unor personaje imaginare: eroi literari, figuri biblice, creaturi mitologice, personaje divine, vicii şi virtuţi personificate. Aceste atribuţii se nasc încă de la apariţia heraldicii, adică de la mijlocul secolului al XII-lea şi durează pînă în epoca modernă. Graţie acestor blazoane imaginare, istoricii dispun de un material vast care îi ajută să studieze dimensiunea lor simbolică (fapt neautorizat de adevăratele blazoane). Asociind ceea ce se ştie sau se crede despre un personaj şi figurile sau culorile heraldice care îi sînt atribuite, este posibil de decelat sistemele de valori şi de cernut ceea ce fiecare dintre aceste figuri sau culori a putut semnifica sau conota în sensibilitatea şi imaginaţia oamenilor din Evul Mediu.

Pentru ceea ce este dungă şi figură „vărgată", am regăsit în blazoanele literare şi imaginare toate aspectele peiorative pe care le-am pus în valoare cînd am discutat despre haine şi iconografie. Majoritatea blazoanelor care conţin „dungi" sînt rele sau negative. Textele literare le atribuie cavalerilor ticăloşi, prinţilor uzurpatori, personajelor cu origine proastă (bastarzi, plebei) şi tuturor celor cu comportament violent, necinstit sau lipsit de credinţă. În imagini, aceste blazoane imaginare vărgate (*fascé, bandé, palé* etc.) sînt atribuite, în general, regilor păgîni, creaturilor diabolice, viciilor personificate (în special inconstanţa, minciuna şi viclenia). În mod cert, aceste figuri heraldice construite în jurul blazonului nu reprezintă în totalitate răul –

ele împărțind acest rol cu mai multe animale (leopardul, maimuța, țapul, șarpele, dragonul, broasca rîioasă) și cu alte figuri geometrice (semiluna și tabla de șah, de exemplu) – însă îl evocă, în mare măsură[38]. Datorită modificărilor suferite de liniile de bordură evocate mai sus, există, în plus, posibilitatea creată de nuanțe și distrugerea gradelor de peiorativ: un cavaler cu blazon *fascé* va fi perceput drept ticălos, dar de o ticăloșie mai puțin gravă decît a unui cavaler dotat cu un blazon *fascé*-în dinți de fierăstrău (dungi orizontale în formă de căpriori). Și aici, însă, există dungi și dungi; deși toate sînt devalorizante, nu sînt toate în același grad, nici în același fel.

Întrebarea adresată istoricului se referă la modul cum este primit și perceput un asemenea cod. Din perspectiva heraldicii imaginare, toate stemele „dungate", sau aproape toate, sînt negative. În realitate, stemele care conțin dungi sînt nenumărate, unele sînt chiar prestigioase. Regatul Aragon, de exemplu, cel puțin de la sfîrșitul secolului al XII-lea, are ca emblemă un *palé d'or et de gueules*, adică dungi verticale, galbene și roșii. Aceste dungi care ar putea avea o origine provensală sînt probabil moștenite de la un drapel feudal, semn vizual de adunare. Ele constituie o emblemă prestigioasă și nu un simbol depreciativ[39]. Cum receptează publicul aceste distanțe între blazonul veritabil și cel imaginar? Cum se poate ca o familie, un prinț, un senior să accepte stemele dungate, atunci cînd știu că în numeroase texte literare sau opere de artă, asemenea blazoane sînt atribuite personajelor negative? O chestiune de context? De nivel de lectură? De receptor? În orice caz, codul blazonului apare aici ca unul dintre cele mai performante, pentru că este capabil să introducă pe aceeași structură de imagine două sisteme de valori diferite (dacă nu opuse).

O prelungire modernă a blazoanelor în dungi apare în drapele. Vom reveni mai tîrziu asupra acestui subiect, dar subli-

niem deja că multe dintre drapelele europene au la originea îndepărtată un vechi stindard feudal sau chiar o veche stemă dinastică. Însă nici un drapel care ar fi național sau care ar aparține unui stat nu este peiorativ, în ochii celor care îl folosesc. Aici, codul se desparte în mod evident de latura sa imaginară și negativă. În schimb, s-au mai menținut cîteva urme în sistemul livrelelor și al veșmintelor servitorilor. Fără a fi diabolică, dunga a rămas o marcă devalorizantă.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De la orizontal la vertical şi invers (sec. XVI – XIX)

Începînd cu epoca modernă, se instaurează progresiv o nouă ordine a dungii. Fără să dispară complet nici unul dintre vechile sale caractere, dunga ia forme şi semnificaţii noi. Întrebuinţarea sa în domeniul textilelor se extinde, de acum înainte, dincolo de îmbrăcăminte şi emblematică: în decorul interior, la mobilier, igienă, în viaţa cotidiană; în marină are o întrebuinţare din ce în ce mai mare. Acestei diversificări de funcţii îi corespunde una de semnificaţii. Nu toate dungile sînt peiorative. Din contra, Vechiul Regim vede ecloziunea unei dungi „bune", a unei dungi de valoare, care în epoca romantică nu numai că anunţă „zorii unei vremi noi", dar pare chiar a fi pe punctul de a doborî dunga peiorativă. În acelaşi timp se atenuează şi apoi dispare predominanţa dungilor orizontale. Dungile verticale, pe care Evul Mediu nu le-a întrebuinţat decît cu parcimonie, se multiplică. Ele favorizează apariţia ritmurilor şi structurilor reînnoite: bicromatismul strict nu mai ocupă singur terenul dungii. Aceasta din urmă poate fi în prezent tricromatică, cvadricromatică, policromatică, iar echidistanţa liniilor, servind la delimitarea dungilor care compun suprafaţa, nu mai este o regulă absolută.

Referitor la îmbrăcăminte, această varietate geometrică permite depăşirea vechilor condiţii sociale. Dunga nemaifiind diabolică, sau doar diabolică, o parte mult mai mare a societăţii se îmbracă acum în haine vărgate. În Europa secolului al XVIII-lea se învecinează astfel o dungă aristocratică şi una ţărănească, o

dungă festivă şi una obişnuită, o dungă exotică şi o dungă domestică.

De la diabolic la domestic

Ceea ce caracterizează statutul îmbrăcămintii vărgate la sfîrşitul Evului Mediu şi la începutul epocii moderne, este o trecere destul de rapidă de la diabolic la domestic. Independent sau în combinaţie cu vechile lor conotaţii de impuritate sau de transgresiune, dungile devin puţin cîte puţin semnul cel mai potrivit pentru o condiţie servilă sau o funcţie subalternă. Astfel, întrebuinţarea lor se răspîndeşte tot mai mult.

Pe drept cuvînt, apariţia acestor dungi domestice este veche. Căutînd departe în timp, s-ar găsi exemple în Roma epocii imperiale[40]. Totodată, cele de care ne ocupăm aici au o sursă diferită şi îşi găsesc originea în epoca feudală. Ele îşi au locul în cadrul curentului din secolul al XI-lea, moment în care societatea occidentală îşi creează mărci taxonomice din ce în ce mai numeroase, iar îmbrăcămintea devine suportul privilegiat pentru înscrierea majorităţii acestor mărci. Formele, culorile, texturile, motivele, decorurile şi accesoriile servesc de acum înainte la clasarea indivizilor şi grupurilor, iar uneori la exprimarea asemănărilor, a dependenţei sau a relaţiei care îi uneşte. Heraldica propriu-zisă este de-abia în perioada de gestaţie, dar sistemul vestimentar îndeplineşte deja o funcţie puternic emblematică şi întrebuinţează deja dungile în mod curent.

Primele veşminte vărgate de această natură, subliniind o condiţie inferioară, dar nu neapărat peiorativă sau diabolică (în epoca feudală este încă greu de separat în totalitate aceste noţiuni deosebite), par să fi fost purtate de servitorii seniorilor: mai întîi şerbii care locuiesc în palate, valeţii de bucătărie şi de

grajd, servitorii; mai tîrziu oamenii de arme şi valeţii de vînătoare, picheri, sergenţi, magistraţi, funcţionari de orice gen. În secolul al XII-lea, această întrebuinţare a dungilor vestimentare se extinde la toţi cei ce îndeplinesc o misiune sau trăiesc pe seama seniorilor: paharnici, ofiţeri însărcinaţi cu servicii la camera regelui, ofiţeri care răspund de stîrpirea animalelor dăunătoare, dresori de şoimi, heralzi de arme, bufoni, muzicieni. Lista variază în funcţie de documente, imaginile oferind un tablou mai dens şi mai diversificat decît textele. Se pare că această practică a apărut întîi în statele germane, cu precădere în Germania renană şi meridională. Aici, ea va traversa întreg Evul Mediu şi se va prelungi şi în epoca modernă[41].

După apariţia stemelor, spre mijlocul secolului al XII-lea, aceste dungi vestimentare domestice şi codul blazonului operează o anumită joncţiune.

Dungile bicromatice ale personalului domestic şi ale ofiţerilor aflaţi în serviciul unui senior preiau de acum înainte culorile heraldice ale acestui senior, chiar dacă acesta poartă pe armele sale o figură care nu are nimic dungat.

Aici trebuie situată apariţia a ceea ce mai tîrziu se va numi livrea. În plus, puţin cîte puţin se instaurează un fel de echivalenţă între îmbrăcămintea heraldică împărţită în două – adică divizată vertical în două jumătăţi de culori diferite – şi îmbrăcămintea dungată. Această echivalenţă va dura pînă la sfîrşitul Evului Mediu şi va avea aceeaşi valoare atît pentru livreaua servitorilor, cît şi pentru costumul celor excluşi şi al celor blamaţi, despre care s-a vorbit mai înainte[42].

Ea este exemplară din punct de vedere structural, prin faptul că subliniază pentru oamenii Evului Mediu (aceasta nu s-ar mai întîmpla astăzi) identitatea între bicromatica simplă (în două) şi cea repetată în secvenţe alternate (dungile).

4. *Dunga domestică*: valet de vînătoare îngrijind un șoim. Miniatură din tratatul asupra vînătorii cu șoimi al împăratului Frederic II, circa 1240–1250.

Ea are şi un caracter metonimic, pentru că numai o piesă sau o porţiune din piesa de îmbrăcăminte poate fi dungată sau împărţită în două culori, dar cu toate acestea poate conta pentru întreaga ţinută. Deseori, acesta este cazul pantalonilor şi al mînecilor. Pantalonii reiaţi (să ne gîndim la Sfîntul Iosif) sau mînecile în două culori sînt suficiente pentru a pune în valoare o trăsătură negativă, fie ea morală sau socială. În cultura medievală, partea ţine întotdeauna loc de întreg.

Între începutul secolului al XV-lea şi mijlocul secolului al XVI-lea, moda dungilor domestice atinge apogeul. Ea se referă atît la bărbaţi cît şi la femei. În imagini abundă servitoarele în bluze, rochii şi şorţuri dungate. La fel, mai ales în perioada anilor 1500, imaginile sînt inundate de paji, valeţi şi sclavi negri îmbrăcaţi în haine dungate. Dunga domestică este dublată aici de o importantă dimensiune exotică. Fenomenul este mai întîi italian, cu precădere veneţian, patricienii din Veneţia aducînd adolescenţi africani pentru a sluji în palatele lor[43]. Acest aspect african devine rapid o modă, extinzîndu-se pe o mare suprafaţă a peninsulei şi apoi dincolo de Alpi. Fiecare palat, fiecare curte avea sclavii săi negri, iar seniorilor le plăcea să îi îmbrace în haine dungate. Acest lucru exprima totodată originea orientală (pentru civilizaţia medievală, Africa este în Orient), naşterea păgînă şi condiţia servilă. Deşi în declin după 1560-1580, acest obicei a reapărut episodic din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XIX-lea.

Această legătură pe care serviciul domestic a stabilit-o între dungă şi omul negru lăsa o marcă profundă în pictură şi în stampă. De exemplu, începînd de la sfîrşitul secolului al XV-lea, în mai multe reprezentaţii din *Adorarea magilor*, regele negru a fost îmbrăcat în haine vărgate[44]. În secolul următor, aceasta devine un veritabil atribut iconografic. Baltazar nu avea totuşi nimic dintr-un sclav şi nici dintr-un personaj devalorizat din

punct de vedere social, ci dimpotrivă. Dar asocierea veşmîntului în dungi cu omul african s-a instaurat încetul cu încetul, oricare i-ar fi fost rangul său social. Un pictor ca Veronese nu uită astfel niciodată să îmbrace oamenii de culoare pe care îi zugrăveşte în haine dungate sau – rafinament de mare artist care se autopastişa – să plaseze alături de un om de culoare un om alb, îmbrăcat în haine dungate.

Această asociere între omul de culoare şi dungă a durat cel mai mult în gravură, în teatru şi în toate spectacolele sau ritualurile care presupuneau deghizări.

A fi dotat cu dungi este suficient, pe parcursul întregii epoci moderne, pentru a fi transformat în „sălbatic", pentru a încălca ordinea socială şi culturală. Depăşind chiar cadrul Africii, dunga vestimentară devine semnul generic al oricărei forme de exotism sau de viaţă rămasă în starea de natură[45]. Indienii din America, apoi indienii din Oceania au fost şi ei reprezentaţi în dungi, fie prin veşminte, fie prin colorîturile lor corporale. Pentru Occident, dunga – sau cel puţin o anumită dungă – devenise marcă obligatorie a popoarelor considerate a fi cele mai îndepărtate de „civilizaţie".

Dungile domestice nu au dispărut nici ele. Heraldice sau nu, ele traversează întregul Vechi Regim sub forma livrelei şi supravieţuiesc chiar pînă în secolul nostru, prin intermediul vestei dungate. Acest veşmînt, apărut în Anglia victoriană, adesea în combinaţie galben cu negru, devine rapid în Europa şi în Statele Unite atributul specific valeţilor de cameră şi chelnerilor[46]. Întrebuinţarea este astăzi puţin perimată, dar amintirea sa rămîne prezentă în cinema, în caricatură şi în banda desenată – trei terenuri de creaţie în care atributele vestimentare joacă un rol esenţial şi unde, datorită vestei dungate pe vertical, un chelner nu poate să nu fie recunoscut drept chelner. Unul dintre cei mai celebri este cel al căpitanului Haddock, Nestor,

pus în scenă de către Hergé în aventurile lui Tintin. În orice împrejurare, Nestor este permanent îmbrăcat în vesta sa dungată.

La sfîrşitul secolului trecut, în Anglia, din cauză că purtau un anumit fel de vestă, servitorii primiseră porecla de *tigri*; era vorba adesea despre africani. Dungile domestice, dungile exotice şi dungile animale (cele de feline) fuzionează într-o singură metaforă, mai mult sau mai puţin devalorizatoare. Astfel de *tigri* nu se mai întîlnesc de mult în casele stăpînilor, însă ei au fost prezenţi pe afişul publicitar pînă la mijlocul secolului XX.

O altă prelungire a dungii medievale şi a livrelei din Vechiul Regim se regăseşte în uniforme: mai întîi în uniformele civile (de paznici ai domeniilor de vînătoare, ofiţeri de oraş, funcţionari subalterni de orice gen), apoi în uniformele militare. În acest caz, dungile şi blazonul încă se mai reunesc pentru a crea sisteme emblematice, a organiza grupuri şi a ierarhiza poziţia indivizilor în interiorul acestor grupuri. La militari, aceştia sînt pedestraşii *Landsknechte* („servitorii ţării"), mercenari germani aflaţi în serviciul marilor puteri, care s-au distins primii, începînd din secolul al XV-lea, printr-o îmbrăcăminte dungată. Din secolul al XVII-lea, cînd apare cu adevărat uniforma militară (în sensul modern al termenului), tot mai multe corpuri din majoritatea armatelor europene adoptă ţinuta vărgată – asociată cu tot felul de însemne, stindarde şi steaguri. Vom vedea mai departe cum, urmare a unei evoluţii diferite, dunga a venit în contact şi cu lumea marinarilor.

5. *Dunga la modă*: veşmînt semi-împărţit, purtat de poetul Rubin von Rüdeger, luîndu-şi iubita în pădure, la joacă. Miniatură din *Codex Manesse*, nordul Elveţiei, începutul secolului al XIV-lea.

De la domestic la romantic

În paralel cu dunga domestică, aceasta traversînd fără eclipsă întreaga perioadă a Vechiului Regim, epoca modernă este martora răspîndirii altei categorii de dungi, care nu mai este diabolică sau depreciativă, ci, din contra, valorizatoare. Este vorba despre dungile aristocratice, uneori mondene, întotdeauna de bon ton, la modă în anumite decenii ale secolului al XVI-lea, apoi triumfătoare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în epoca primului romantism. Ea este exprimată mai întîi pe haine, apoi şi pe alte suporturi textile, în mod deosebit pe ţesăturile de mobilier.

De fapt, fenomenul este deja în gestaţie în mai multe oraşe din nordul Italiei, de la sfîrşitul Evului Mediu. La Veneţia, la Milano, la Geneva, spre mijlocul secolului, imediat după Marea Ciumă, bucuria revenirii la viaţă după grele încercări îi conduce pe tinerii nobili şi pe patricienii bogaţi spre excese vestimentare de orice gen. Primul între aceste excese este portul hainelor parţial dungate. Aceste dungi se găsesc mai ales pe mîneci şi pe pantaloni şi – ca o noutate – ele nu sînt orientate orizontal, ca dungile care li se impun excluşilor şi condamnaţilor, ci vertical. O asemenea inversiune atenuează cîte puţin din scandalul pe care îl mai provoacă încă portul veşmintelor dungate, dar ea nu este suficientă pentru a-l stinge complet. Ideea unei transgresiuni a ordinii sociale şi morale – transgresiune fără îndoială căutată de toţi aceia care se prezintă astfel – rămîne puternică[47].

În faţa legilor şi a autorităţilor, această modă nouă nu putea să reziste decît puţin timp. După 1380, ea a devenit mult mai discretă, fără însă să dispară complet. Ea rămîne în umbră pe parcursul secolului următor, atunci cînd severa curte de Burgundia îi impune Europei întregi valorile sale, codurile sale, conducerea sa protocolară şi vestimentară.

Trebuia aşteptat sfîrşitul secolului, dar mai ales perioada anilor 1500, pentru ca moda dungilor verticale să cunoască o nouă dezvoltare, mai întîi în Germania, apoi în Italia, mai tîrziu în Franţa şi în Anglia. Timpurile s-au schimbat şi aceste dungi „moderne" nu mai suferă de dispreţul aruncat asupra celor de dinaintea lor. Cîţiva suverani îşi fac portretul în vestă sau pantaloni dungaţi (astfel, Franisc I de către Clouet şi Henric al VIII-lea de către Holbein). Prinţii îi imită. Dunga verticală devine aristocratică, în timp ce dunga orizontală rămîne cel mai adesea servilă. Singură, Curtea Spaniei, moştenitoare a austerităţii burgunde, rezistă acestei mişcări generale al cărei prim apogeu pare să se situeze în 1520. Prin urmare, Reforma protestantă, războaiele, dificultăţile economice, tulburările politice şi religioase, Contra-Reforma catolică favorizează întoarcerea către îmbrăcămintea mai austeră şi mai sumbră, care nu lasă loc fanteziilor în dungi[48].

Acestea din urmă reapar în prima jumătate a secolului al XVII-lea, către anii '20 şi '30. În timpul acestor două decenii, modelele spaniole, pe atunci dominante, lasă în îmbrăcăminte o mică deschizătură ludică în care dungile au tendinţa de a se amesteca, mai ales în costumul masculin (mîneci, băşti, pantaloni). Acestea sînt în general dungi sumbre, dungi „gen Caravaggio" care fac să alterneze culorile ocru şi maro, negru şi violet, uneori verde şi auriu. Această modă nu se referă decît la aristocraţie şi nu durează. Ea se termină în acelaşi timp cu Războiul de 30 de ani, cu puţin înainte de mijlocul secolului; pedestraşii în ţinuta lor zebrată, care contribuiseră probabil la lansarea acesteia, au ajutat fără îndoială şi la deprecierea ei[49].

Urmează apoi o perioadă lungă fără dungi, cu excepţia unei încercări timide referitoare la rochiile de curte şi accesoriile costumului feminin de la sfîrşitul secolului. Dar nici gustul clasic francez, nici barocul italian sau germanic nu cultivă supra-

feţele sau veşmintele dungate. Singură o anumită atracţie pentru Orient şi pentru ceea ce este turcesc prezintă din cînd în cînd cîteva dungi exotice. Acestea sînt mai numeroase în Franţa sub Regenţă, apoi puţin cîte puţin peste tot în Europa, spre mijlocul secolului al XVII-lea. Se preferă deci deghizarea sau veşmintele specifice sultanului sau sultanei şi adesea o stofă dungată este suficientă pentru a da costumului o notă orientală.

Totul se schimbă după 1775. Într-un deceniu, cel al revoluţiei americane, dunga, încă rară şi exotică pentru generaţia precedentă, începe să invadeze universul îmbrăcămintii, al textilelor, al emblemelor şi al decorului. Astfel în Lumea Nouă, apare dunga romantică şi revoluţionară care însă va găsi pe solul vechii Europe un teren deosebit de fertil. Este vorba, de fapt, de un fenomen de foarte mare amploare care va dura mai mult de jumătate de secol, va afecta toate clasele sociale şi va transforma profund statutul vizual şi cultural al dungilor şi al suprafeţelor dungate.

Erupţia acestei noi ordini a dungii a fost favorizată de declinul caracterului peiorativ care o însoţea începînd din Evul Mediu. Fără să dispară complet – vom vedea mai departe cum este el prezent în societăţile noastre contemporane – acest caracter peiorativ, încă bine marcat în secolul al XVII-lea, apare mai discret sau mai circumstanţial pentru secolul următor. Tipice sînt din acest punct de vedere discursurile naturaliştilor despre zebră şi locul acordat acestui animal în sistemul de valori.

Deşi sociologii secolului al XVI-lea şi cei de la începutul secolului al XVII-lea consideră acest „măgar sălbatic" drept o creatură periculoasă şi imperfectă, chiar impură, Buffon vede în ea un animal dintre cele mai armonioase: „Zebra este, poate, dintre toate animalele patrupede, cel mai bine făcut şi cel mai elegant îmbrăcat. Ea are figura şi gingăşia calului, uşurinţa

6. *Dunga animală*: zebra, „patrupedul cel mai elegant" (Buffon). Imagine gravată pentru o ediție a *Istoriei naturale*, datînd din 1764.

cerbului şi pielea în dungi negre şi albe, dispuse cu atîta regularitate şi simetrie încît se pare că natura a folosit linia şi compasul pentru a o picta. Benzile alternative de negru şi alb sînt cu atît mai singulare cu cît ele sînt înguste, paralele şi foarte exact separate ca pe o stofă dungată; ele se întind nu numai pe întreg corpul, ci şi pe cap , pe coapse, pe picioare, pînă la urechi şi coadă. La femelă, benzile sînt negre şi albe, la mascul ele sînt negre şi galbene; şi întotdeauna cu o nuanţă vie şi strălucitoare pe părul lor scurt, fin şi bogat, al cărui lustru sporeşte frumuseţea culorilor"[50].

Buffon este fiul Luminilor; dungile nu-l neliniştesc, dar nici nu-i repugnă, cum s-a întîmplat în cazul predecesorilor săi. Din contră, ele îl intrigă şi îl seduc precum îi vor intriga şi seduce de acum înainte pe cititorii şi contemporanii săi. Cu siguranţă, voga romantică a dungilor nu i se datorează nici lui Buffon, nici *Istoriei naturale*, dar opera demonstrează din plin o atitudine nouă în receptarea lor. Voga dungilor poate începe.

La originea acestei mode în vogă se afla americanofilia Franţei şi a ţărilor ostile Angliei, la sfîrşitul anilor 1770. Revoluţia americană este şi ea o fiică a Secolului Luminilor. Iar steagul celor 13 dungi roşii şi albe, cel al celor 13 colonii, al Americii răzvrătite împotriva coroanei britanice, apare ca o imagine a libertăţii şi un simbol al ideilor noi[51]. Prin aceasta, dunga dobîndeşte rapid un statut ideologic şi politic: a te îmbrăca, a te împodobi, a te afişa în dungi poate fi un mijloc de a-ţi proclama anglofobia sau adeziunea la mişcarea libertăţilor. Dar este evident o modă vestimentară care, atît în Franţa, cît şi în celelalte ţări ale Europei, se răspîndeşte rapid într-o mare parte a societăţii. Chiar Anglia, deşi la început vizată direct se îmbracă în dungi la sfîrşitul anilor 1780. Dincolo de aceasta, totuşi, pe vchiul continent are loc o irupţie a dungilor. Rochii, veste, haine mulate, paltoane, redingote, ilice, jupoane, corsaje, ciorapi,

chiloți, pantaloni, șorțuri, panglici, eșarfe: atît la curte cît și la sate, majoritatea pieselor de îmbrăcăminte pot fi dungate. Dunga aristocratică și dunga țărănească se întîlnesc și uneori se confundă, ca în scenele pastorale sau cîmpenești despre care pictorii și gravorii au lăsat atîtea dovezi.

De la domeniul vestimentar, moda nouă a dungilor se întinde puțin cîte puțin spre domeniul țesăturilor de interior și de mobilier: tapete, cortine, tapițerii, mobile și cearșafuri de orice gen sînt invadate la rîndul lor de acest decor sobru și ordonat care se rupe de ghirlandele, sîmburii și chinezăriile epocii precedente. Căci și gustul neoclasic favorizează expansiunea dungilor. Acestea sînt fine, verticale și de culori mai vii și mai luminoase decît cele din secolele al XVI-lea sau al XVII-lea. De aici încolo, domină asocierile roșu-alb, bleu-alb, verde-alb, verde-galben. Dunga mărește piesele, dinamizează atmosfera, luminează suprafețele. În Franța, în artele decorative, Stilul Louis XVI aflat la final și mai ales stilul *Directoire* utilizează intens dungile[52]. Ideologia, este adevărat, crease aici de cîțiva ani o imagine emblematică a Revoluției în desfășurare.

Dunga revoluționară

Este dificil de spus cu precizie de ce Revoluția franceză a întrebuințat atît de mult dungile și suprafețele dungate, pînă-ntr-acolo încît acestea să intre în repertoriul ei emblematic, alături de fascie, suliță, cocarda tricoloră, imaginea Marianei și boneta libertății. În 1989, la ora bicentenarului comemorativ, întreaga ceremonie evidențiată de Revoluție a implicat prezența masivă a obiectelor, hainelor și țesăturilor dungate. Fără dungă, atmosfera nu era revoluționară. De două secole, în pictură, în sculptură, în cărțile cu imagini, la teatru, mai tîrziu la cinema, la televizor, în desenele animate, orice decor revoluționar este

un decor cu dungi şi orice patriot sau revoluţionar francez este un personaj care poartă vestă sau pantaloni în dungi.

Mergem prea departe dacă vedem aici una din rămăşiţele imaginii diavolului, a jongleurului sau a călăului, trei transgresori – ca şi revoluţionarul francez – ai ordinii instituite?

Se merge prea departe dacă se stabileşte *a posteriori* o apropiere, totodată onirică şi geometrică, între gratiile Bastiliei, această închisoare a terorii şi dunga vestimentară atît de agreată de oamenii revoluţiei?

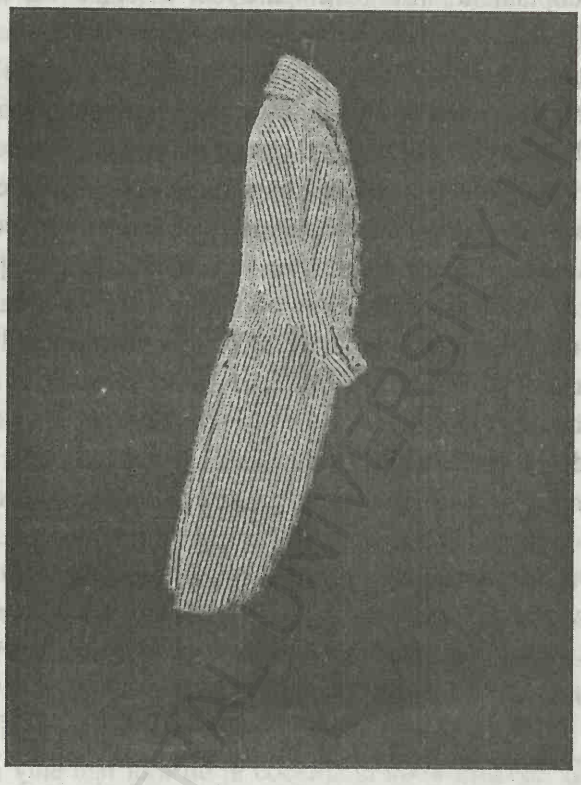
Şi totuşi, dunga de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea nu este nici o creaţie, nici un monopol al Revoluţiei Franceze. Am văzut că ea este venită din America (şi pînă în zilele noastre, dungile păstrează pretutindeni o anumită conotaţie americană) iar pe vechiul continent, ea este la modă dinainte de 1789. Este vorba de începutul unui fenomen care depăşeşte cadrul Franţei. În rest, în această ţară, pînă la proclamarea Republicii, dunga esta purtată la fel de bine de partizanii Vechiului Regim ca şi cei ai vremurilor noi. De unde vine, atunci, începînd din acel moment, rolul specific al dungii în proclamarea ideologiei republicane, patriotice şi uneori chiar insurecţionale?

Ea vine mai întîi de la cocardă şi de la drapelul tricolor. Amîndouă sînt în felul lor suprafeţe dungate, cu siguranţă diferite de dungile clasice (tricromatismul în loc de bicromatism şi secvenţa unică în loc de secvenţe repetate), dar aparţinînd în mod ritmic aceloraşi valori şi aceleiaşi sensibilităţi. Cocarda, asimilabilă în mod vizual unei ţinte, este în general făcută din trei dungi concentrice (uneori secvenţa este repetată de două ori); ea se animă începînd cu centrul şi pare să pună în mişcare suporturile pe care este aşezată. O vedem de departe, de mult mai departe decît dacă era monocromă şi totuşi o purtăm asupra noastră. Este un *însemn* în adevăratul sens al cuvîntului.

Adoptată de insurgenții parizieni începînd cu 17 iulie 1789 – în circumstanțe și pentru motive care sînt departe de a fi clarificate definitiv, orice ar spune La Fayette în *Memoriile* sale[53], această cocardă tricoloră devine rapid emblema gărzii naționale și, prin extensie, este interpretată ca o imagine a unității civice a țării. Unii exegeți patrioți văd în cele trei culori o evocare a celor trei stări ale națiunii[54]. Sărbătoarea Federației de la 14 iulie 1790 consolidează această idee și consacră apoteoza decorurilor și însemnelor tricolore, între care cocarda ocupa primul rang. La începutul Convenției, care instituie obligativitatea întrebuințării sale, în multe împrejurări, ea apare ca simbolul oficial, aproape sacru, al noului regim: intenția de a o smulge sau de a o profana este o crimă împotriva statului și a patriei, care conduce la pedepse extrem de severe; vinderea cocardelor, altele decît cele tricolore, este pedepsită cu moartea.

Drapelul în trei culori, în schimb, nu dobîndește decît tîrziu un veritabil statut oficial. Sub forma pe care o cunoaștem, el nu este definit, după un desen de David, decît printr-un decret al Convenției montagnarde din 15 februarie 1794, iar această definiție cere un anumit timp pentru a trece de la domeniul legii la cel al faptelor. Timp de cîțiva ani, benzile orizontale continuă să facă concurență benzilor verticale, iar în această nouă dispoziție locul de lîngă lancea steagului este ocupat cînd de roșu, cînd de albastru, cînd chiar de alb. Trebuie așteptat Consulatul pentru ca să se impună formula definitivă[55].

Cele trei culori au devenit, însă, în același timp, emblema și simbolul Franței în revoluție. Simfonia tricoloră se orchestrează plecînd de la suporturi variate, în primul rînd textile: cocarde, stindarde, pavilioane, dar și panglici, eșarfe (primarii primesc de la Adunare eșarfele lor tricolore începînd din luna mai a anului 1790), panașuri, baldachine, corturi, draperii etc. Mare consumatoare de decoruri efemere, Revoluția acordă o



7. *Dunga revoluționară*: haină tricoloră cu nasturi pe revere, circa 1790–1795.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

prioritate constantă suportului din stofă. Astfel, emblematica ideologică poate face joncțiunea cu moda vestimentară și o poate transforma pe aceasta din urmă într-un instrument de propagandă.

Mulți revoluționari ar dori să extindă idealul egalitar pînă la vestimentație și visează la un costum unic, vărgat, pentru toți cetățenii. Acesta este motivul pentru care, deși folosirea lor este anterioară lui 1789, pantalonul și vesta în dungi roșii și albe ale meșteșugarului sau țăranului, ca și fusta sau șorțul în dungi albastre și albe ale croitoresei sau spălătoresei, devin după această dată veritabile „uniforme" în slujba ideilor patriotice. A te îmbrăca în dungi nu înseamnă doar a da dovadă de spirit civic, ci și a-ți afirma adeziunea față de anumite valori esențiale ale ideologiei la modă. Peste vechile forme, structuri și culori, Revoluția așează noi semnificații. Om al Vechiului Regim prin coafură și veșminte, Robespierre își purta deja celebra sa redingotă dungată, înainte de 1789. Aceasta dobîndește, însă, începînd din 1792, fără a se modifica, o considerabilă încărcătură simbolică.

Din toate punctele de vedere, perioada revoluționară constituie un moment important în istoria dungilor. Nu numai că acestea se răspîndesc peste tot, dar se diversifică și se reînnoiesc. Voga tricolorului, de exemplu, le înzestrează cu o distribuție ternară, altfel rară, însă de atunci frecventă. Țesăturile și veșmintele pot avea dungi în trei, patru sau chiar cinci culori, fără a pierde nimic din proprietatea lor fundamentală: ritmul prin secvențe alternante.

Însă probabil că acest rol catalizator și novator al Revoluției franceze a fost cel mai profund și cel mai durabil în domeniul emblemelor și însemnelor. Preluînd ștafeta vechii heraldici, emblematica revoluționară a contribuit la răspîndirea formulelor insignologice constituite din benzi și dungi. Întîi, drapelul albastru-alb-roșu devine un model arhetipal și va genera, în

toate cele patru zări, numeroşi epigoni tricolori, simboluri ale independenţei şi libertăţii. Ulterior, aproape peste tot în Europa şi în lume, instituţiile multor state au adoptat ca embleme mărci geometrice în dungi, mai uşor de utilizat şi de reprodus decît vechile steme cu motive animale sau vegetale. În special armata se va inspira din acest repertoriu. În fine, aceste însemne şi embleme vărgate s-au extins de la domeniul statului şi instituţiilor sale la cel al firmelor comerciale, al aşezămintelor private, al jocurilor şi sportului. Graţie Revoluţiei franceze, dunga a devenit şi a rămas marca prin excelenţă.

Mari amatori de însemne şi uniforme, Consulatul şi Primul Imperiu au adăugat acestei noi dimensiuni, într-un interval de cîţiva ani, o dimensiune exotică şi ornamentală: a fost epoca dungilor „întoarcerea din Egipt", atît de prizate începînd cu 1799–1800 şi care, din nou, asociau o modă occidentală (aici, franceză) şi un decor oriental (sau considerat astfel). Desigur, Directoratul a prelungit considerabil folosirea „romantică" a dungilor în decoraţia interioară, însă ea devine utilizată aproape sistematic începînd cu primii ani ai secolului al XIX-lea. Atunci, dunga părăsea într-o oarecare măsură veşmîntul pentru a se exprima plenar pe pereţi şi pe husele mobilierului. În timpul Consulatului, era considerat de bun gust, în înalta societate, să instalezi la domiciliu corturi dungate *a l'égyptienne* unde să iei masa, să dormi sau să-ţi primeşti prietenii[56]. Vom întîlni aici o asociere – între cort şi dungă – care a traversat secolele; ea se remarcă în egală măsură pe miniaturile medievale şi pe plajele din vremea noastră. Întotdeauna şi pretutindeni, cortul – ca toate obiectele care au de a face cu aerul şi vîntul – întreţine relaţii strînse cu lumea dungii, fie ea decorativă, funcţională, emblematică sau impusă prin metodele de fabricaţie[57].

De fapt, dunga textilă este mult supusă constrîngerilor provocate de modurile de ţesere, iar voga sa, într-o epocă sau

alta, într-un anumit domeniu sau pe un anumit suport, trebuie pusă în legătură cu istoria tehnicilor. Nu încape nici o îndoială că mecanizarea tot mai pronunțată a procesului de fabricare a firului și țesăturilor, începută în anii 1770 (mașina de tors a lui James Hergreaves, *mule-jenny* al lui Samuel Crompton, apoi războiul de țesut al lui Joseph-Marie Jacquard) a contribuit la răspîndirea stofelor vărgate în vestimentație, mobilier și decorații interioare. Tehnica și simbolica au fost legate, întotdeauna și pretutindeni. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, ideologia dungii a beneficiat din plin de progresele aduse de revoluția industrială.

Pe pereți, voga dungilor verticale s-a prelungit mult după căderea Imperiului. Golită de orice conținut ideologic, chiar de orice conotație orientală, ea este încă prezentă, în mare măsură, în epoca Restaurației și la începuturile monarhiei din Iulie. Un motiv „fizic": dungile verticale tind să mărească volumele. Avînd plafoane joase și fiind formate dintr-o succesiune de încăperi mici, apartamentele Restaurației, ca și cele ale Directoratului, folosesc masiv tapiseriile în dungi. Ne putem întreba dacă dungile orizontale pe care le vedem uneori pictate pe pereții imenselor săli ale castelelor feudale nu aveau deja o funcție analogă, însă inversă: aceea de a diminua înălțimea plafonului și de a da iluzia unui spațiu mai tasat. Cum este evident că avem de-a face cu un fenomen cultural, strict cultural, iar nu ideologic sau fiziologic, poate că privirea oamenilor din Evul Mediu era deja formată din punct de vedere cultural, văzînd în dungile verticale motive care păreau să alungească suprafețele pe care erau așezate, iar în dungile orizontale, motive ce păreau să producă efecte contrare[58].

Dungă și pedeapsă

Dunga romantică, pe care s-a grefat subit dunga revoluționară, marchează o etapă decisivă în istoria dungii și a țesăturilor vărgate. De acum înainte, nu numai că dungile textile pot fi la fel de bine verticale sau orizontale, dar ele capătă o semnificație pozitivă. Cel care le poartă pe veșmînt nu mai este neapărat un exclus sau un obiect al dezaprobării, așa cum se întîmpla în Evul Mediu.

Această nouă calitate va supraviețui sfîrșitului romantismului, va traversa deceniile și va rămîne și în zilele noastre. Totuși, dunga rea nu va dispărea. Din contra, ceea ce caracterizează perioada contemporană este coexistența celor două sisteme de valori opuse, bazate pe aceeași structură de suprafață. De la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dunga poate să fie valorizantă, devalorizantă sau ambele, simultan. Nu este, însă, niciodată neutră. Acestor două sisteme de valori le vor fi consacrate ultimele capitole ale cărții. Pentru a nu rupe firul timpului, să revenim pentru început la dunga rea, cea care ne este familiară, încă din epoca feudală, ca punînd în scenă un personaj sau un caracter negativ.

În imaginarul nostru contemporan, un individ îmbrăcat în dungi poate trimite la diverse meserii sau statute sociale. Dar cel la care ne gîndim în primul rînd, mai ales dacă dungile sînt late și în evident contrast coloristic, este statutul deținutului. Desigur, în nici o țară occidentală, deținuții nu mai sînt echipați în acest mod[59]. Însă imaginea unui astfel de costum rămîne suficient de puternică pentru a funcționa ca un atribut, chiar ca un arhetip. Banda desenată – discurs în imagini codate și supracodate – nu greșește atunci cînd îi îmbracă, aproape fără excepție, în tunici sau cămăși vărgate pe toți recidiviștii. Pentru cititorii francofoni, exemplul cel mai celebru se află în aventurile lui

Lucky Luke, în care, începînd din 1950, redutabilii şi ridicolii fraţi Dalton sînt permanent îmbrăcaţi în cămăşi în dungi galbene şi negre. O astfel de îmbrăcăminte este suficientă pentru a semnifica faptul că este vorba de oameni în afara legii, evadaţi din închisoare sau ocnă. La fel, publicitatea, care foloseşte adesea coduri apropiate celor ale benzilor desenate, continuă şi ea să zugrăvească astfel de personaje, contribuind astfel la prelungirea existenţei unui arhetip – deţinutul sau ocnaşul în haine vărgate – care nu mai corespunde realităţii.

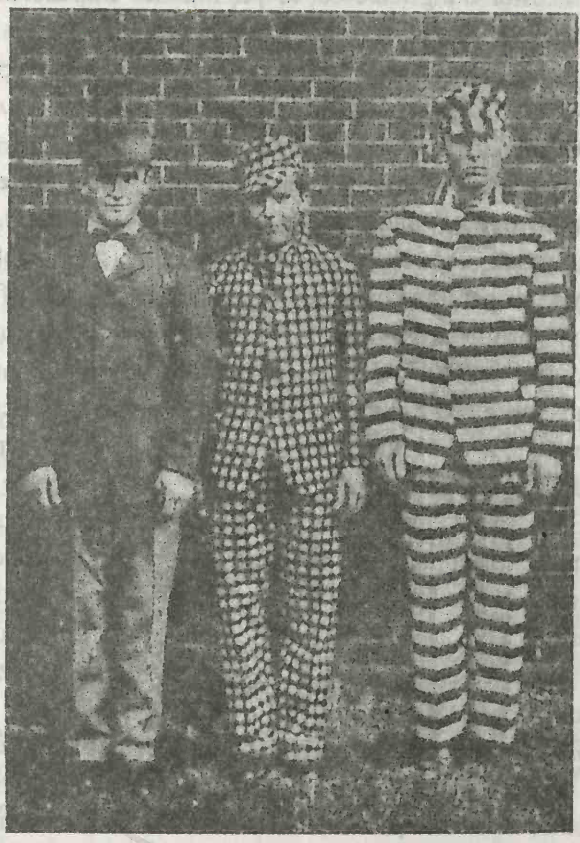
Istoria adevărată a costumaţiei în dungi a deţinuţilor şi a ocnaşilor este însă greu de reconstituit[60]. Şi aici, dungile par să vină din America. Se pare că acest costum a apărut pentru prima dată în coloniile penitenciare din Lumea Nouă (Maryland, Pennsylvania), către 1760. Nu este imposibil ca acei colonişti răsculaţi împotriva coroanei britanice (iar mai tîrziu revoluţionarii francezi) să fi făcut intenţionat din el veşmîntul-simbol al revoltelor pentru libertate. Mai tîrziu, la începutul secolului al XIX-lea, întîlnim acest costum în unele închisori engleze şi germane, apoi, în timp, în mai multe ocne din Australia, Siberia şi chiar din Imperiul otoman. Ocnele franceze nu l-au folosit niciodată, condamnaţii fiind îmbrăcaţi într-o cazacă roşie, nu într-o tunică vărgată[61]. În ambele cazuri, însă, intenţia este aceeaşi: ca şi în Evul Mediu, se pune problema distanţării, a sublinierii faptului că cei care poartă o astfel de uniformă sînt excluşi din ordinea socială şi supuşi unui regim excepţional.

Această echivalenţă funcţională între roşu *uni* şi dungile bicrome este interesantă din mai multe motive. Din punct de vedere social, ea este datată în mod clar: o astfel de echivalenţă ar fi fost imposibilă în Evul Mediu şi chiar în secolul al XVI-lea, roşul fiind pe atunci o culoare prea frecvent purtată pentru a simboliza îndepărtarea[62]. Din punct de vedere semiologic, însă, ea traduce legătura atemporală, aproape absolută, între culoarea

roşie, dungi şi împestriţat. Ne aflăm aici în domeniul „frapantului", al stridentului, al dinamicii înseşi. Cu atît mai mult cu cît cazaca roşie a ocnaşilor francezi este adesea asociată cu un pantalon ocru sau brun, cîteodată cu o bonetă verde (pentru condamnaţii pe viaţă), iar recidiviştii sînt recunoscuţi prin aceea că li se cos mîneci galbene[63]. Deţinutul trebuie să poată fi văzut de la distanţă, trebuie deosebit de gardieni, înscris într-un grup; el trebuie să fie uşor reperabil dacă fuge din închisoare sau din locul de deportare. Dungile şi policromia sînt perfect convenabile pentru aceasta.

De aici echivalenţa lor, pe care am mai întîlnit-o deja, de multe ori, în legătură cu funcţia semnalizatoare a dungilor vestimentare în societatea medievală. Mărturisesc însă că nu am găsit legătura concretă – materială sau instituţională – care ar putea lega ţinuta ocnaşilor şi deportaţilor din epoca modernă de aceea a excluşilor din societatea medievală. Existenţa acestei legături în domeniul mentalităţilor, sensibilităţii, imaginarului şi sistemelor de reprezentare nu oferă nici un motiv de dubiu. În practică, însă, cum a făcut Occidentul, treptat, din hainele vărgate ţinuta specifică a prizonierilor? Iată ce rămîne de studiat în detaliu[64].

Aceasta, cu atît mai mult cu cît mi se pare că în această categorie a dungilor moderne şi contemporane există o dimensiune care nu este (sau nu mai este) prezentă în dungile medievale. Dungile ocnaşilor sau deportaţilor nu sînt doar o marcă socială, semnul excluderii sau al unui statut special. Înscrise pe o ţesătură grosolană, ele au ceva profund degradant, care pare să le răpească celor ce le poartă toată demnitatea şi orice speranţă de salvare. În plus, asociind culori enervante, vulgare sau murdare, ele par adesea încărcate, ele însele, de puteri malefice. Nu se limitează la a semnala şi a exclude: ele murdăresc, mutilează, poartă nenoroc. Exemplul cel mai semnificativ şi mai du-



8. *Dunga concentraționară*: deținut la închisoarea Alcatraz (SUA), către 1920.

reros al acestor dungi este cel al veşmintelor impuse de sistemul concentraţionar nazist deportaţilor din lagărele morţii. Niciodată dungile aşezate pe trup nu au violat atît de profund persoana umană.

Nebunia şi încarcerarea sînt, probabil, domeniile în care trebuie să căutăm o anumită continuitate între mărcile vestimentare ale Evului Mediu şi ţinuta deţinuţilor moderni. De la bufon la nebun şi de la nebun la turbat nu există o ruptură ci, din contra, un parcurs coerent şi tragic, care ar fi putut fi cel al dungilor. Verigile importante ar fi aici închiderea „nebunilor" începînd din secolul al XVI-lea (întîi în Anglia, apoi şi pe continent), apoi cea a tuturor autorilor de crime şi delicte, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, atunci cînd pedeapsa privativă de libertate înlocuieşte progresiv vechile pedepse corporale[65]. Geometric şi metaforic, există o legătură foarte puternică între dungile orizontale ale veşmîntului penitenciar şi dungile verticale pe care le formează gratiile închisorii. Intersectîndu-se în unghiuri drepte, dungile şi gratiile par să constituie o urzeală, o grilă, chiar o cuşcă, prizonierul fiind astfel şi mai izolat de lumea exterioară. Mai mult decît o marcă, dunga este aici un obstacol. De altfel, tocmai această dungă-obstacol, adesea roşie şi albă, este cea pe care o întîlnim astăzi la trecerile de nivel, la punctele de frontieră şi în toate locurile unde trebuie neapărat să ne oprim.

Există un ultim domeniu care contribuie şi el la punerea în valoare a legăturii care există între dungă şi pedeapsă, excludere sau privare: lexicul. În franceza modernă, verbul *rayer* are dublul sens de a face dungi şi de a tăia, suprima, elimina. *Rayer* se foloseşte şi în sensul de a tăia un nume de pe o listă, adică a trasa o linie peste acel nume şi a exclude persoana care îl poartă de la lucrul la care dă dreptul lista. Cel mai adesea, este vorba despre o pedeapsă. Aceeaşi idee se regăseşte în verbul *corriger*,

care înseamnă în acelaşi timp a corecta şi a pedepsi; în această ultimă accepţie, el a dat naştere expresiei *casă de corecţie,* loc de recluziune unde ferestrele au gratii iar deţinuţii – cîteodată – haine vărgate. Verbul *barrer,* adesea sinonim al lui *rayer,* subliniază că gratiile sînt dungi, iar dungile – bariere.

O legătură asemănătoare se regăseşte în germană, unde verbele *streifen* (a trage dungi) şi *strafen* (a pedepsi) au probabil o etimologie comună, orice ar spune vocabularele specializate[66]. Ele aparţin unei familii de cuvinte căreia i se pot ataşa substantivele *Strahl* (rază) şi, probabil, *Strasse* (stradă), strada nefiind pînă la urmă decît o dungă de tip special[67]. În engleză, termenul *stripe,* care înseamnă suprafaţă textilă în dungi, trebuie alăturat verbului *to strip,* care are dublul sens de a dezbrăca şi de a priva (adică de a pedepsi) şi verbul *to strike off,* care înseamnă a bifa, a bara, a exclude de pe o listă[68]. Nici latina nu rămîne mai prejos, folosind şi ea termeni care subliniază legătura între dungă şi pedeapsă. Cuvinte precum *stria* (dungă, striu), *striga* (înşiruire, linie, brazdă), *strigilis* (greblă, răzuitoare) sînt legate de marea familie a verbului *stringere* care, printre numeroasele sale sensuri, îl include pe acela de a strînge, a trage dungi, a priva; el a dat naştere verbului *constrîngere,* care înseamnă pur şi simplu a întemniţa.

Fie că sînt latine, engleze, germane sau franceze, toate aceste cuvinte articulate pe rădăcina *stri-* pun în valoare legătura strînsă între latină şi limbile germanice, în această privinţă. Nu există nici o îndoială că ele provin dintr-o rădăcină indoeuropeană comună[69].

Pare incontestabil faptul că, pe termen lung, cultura occidentală a asociat noţiunea de dungă cu restricţia, interdicţia şi pedeapsa. A trasa dungi înseamnă a exclude, iar mult timp cei ce purtau haine vărgate erau excluşi din societate. Cu toate

acestea, se poate ca această excludere să fi fost gîndită nu ca o privare de drepturi sau de libertate, ci ca o protecție. Costumul vărgat pe care îl atribuie societatea medievală nebunilor sau debililor este, desigur, o marcă infamantă, un semn de excludere, însă el poate fi și o barieră, o grilă sau chiar un filtru care îi proteja de spiritele rele și de creaturile Diavolului. Am descoperi aici dunga-obstacol, însă una care nu are o funcție exclusiv negativă. Fragil, lipsit de apărare, nebunul este mai mult decît oricine altcineva o pradă pentru demon. Pentru a nu face din el un posedat, ar trebui, pînă nu e prea tîrziu, ca el să fie îmbrăcat într-o haină protectoare, într-un veșmînt care să joace rolul unui filtru sau al unei bariere: costumul vărgat. Putem considera că această credință în virtuțile protectoare ale dungilor vestimentare a rezistat, mai mult sau mai puțin, pînă în epoca noastră. Pijamalele noastre nu sînt oare vărgate pentru a ne proteja pe timpul nopții, atunci cînd ne odihnim, fragili și derizorii, de toate visele urîte și de intervențiile celui Rău?[70] Pijamalele vărgate, cearșafurile vărgate, saltelele vărgate, nu sînt ele grile, cuști? S-au gîndit, oare, la asta, Freud și epigonii săi?

Dungile timpurilor noastre (secolele XIX – XX)

Istoricul intuieşte faptul că există diverse motive care explică prezenţa dungilor pe îmbrăcămintea de noapte. De fapt, aceasta ne sugerează întreaga problematică a „desuurilor", adică a veşmintelor care ating trupul. De ce aceste veşminte sînt atît de des ornate cu dungi sau benzi de culori diferite? De cînd datează acest obicei? Cum am putea să-l înscriem în istoria atît de lungă şi de neliniară a ţesăturilor vărgate?

Mai mult decît istoria industriei tricotajelor, a tehnicilor de ţesut sau a procedeelor de curăţire, în încercarea de a răspunde la aceste întrebări ne vor fi de folos simbolica socială şi morala vestimentară. Poate mai mult decît în orice alt domeniu, problema dungii este aici una care se referă la culoare. O concisă evocare a ei, în paginile care urmează, ne va permite să ieşim din labirintul dungilor peiorative şi să revenim în universul dungilor valorizante, întrezărit în epoca romantică. Aici este vorba, însă, de dungi de o cu totul altă natură, care nu mai pune problema aspectului în termeni de orizontal sau vertical, ci în termeni de culoare şi lăţime; este o problemă de ordine socială – întotdeauna inseparabilă de motivul dungii – privită din unghiul igienei corporale.

Igiena dungii

Timp de secole, din epoca feudală pînă la cea de-a doua revoluţie industrială, sensibilitatea occidentală nu a tolerat ca veş-

mintele şi stofele care atingeau în mod direct trupul (cămăşile, voalurile, scutecele, chiloţii, cearşafurile) să fie de altă culoare decît albe sau écru. Uneori, cum este cazul anumitor ordine monastice, se poate cere în mod expres ca veşmintele să nu fie vopsite, ne-vopsitul fiind, chiar mai mult decît albul, gradul zero al culorii. Aceste prescripţii porneau de la ideea că orice culoare reprezenta ceva mai mult sau mai puţin impur (mai ales dacă era obţinută cu ajutorul materiei animale), mai mult sau mai puţin inutil şi totodată ceva lipsit de modestie. Culoarea trebuia îndepărtată de această suprafaţă intimă şi naturală care este pielea.

Aceasta este concepţia pe baza căreia se dezvoltă, de-a lungul vremii, moralele occidentale privind culoarea, fie că este vorba de cele ale ordinelor cistercian sau franciscan din secolele al XII-lea şi al XIII-lea (sfîntul Bernard şi sfîntul Francisc sînt duşmanii înverşunaţi ai vopselelor şi culorilor), cele ale legilor somptuare din Evul Mediu, cele ale Reformei protestante, cele ale Contra-Reformei catolice (obligate într-un fel să îşi asume o parte din valorile Reformei) şi, în fine, cele ale începuturilor societăţii industriale, care este în acest domeniu, ca şi în multe altele, moştenitoarea eticii protestante[71]. Din secolul al XI-lea pînă în secolul al XIX-lea, un cearşaf sau o cămaşă nu pot fi decît albe sau nevopsite[72].

Primele schimbări au apărut după 1860, mai întîi în Statele Unite şi în Anglia, apoi în restul Europei. Eliberîndu-se de morala protestantă, de etica capitalistă şi de valorile burgheze, fabricanţii şi clientela lor au luat treptat obiceiul (mai discret la început, apoi tot mai pronunţat înainte de primul război mondial) de a vinde şi de a cumpăra desuuri, lenjerie de toaletă, cearşafuri şi cămăşi de noapte care să nu mai fie exclusiv albe sau écru, ci „în culori"[73].

9. *Dunga igienică*: ciorapi de mătase tricotați. Marca Britanie, către 1860.

Acest proces de trecere lentă de la alb la colorat a durat ceva mai mult de un secol şi a avut o evoluţie diferită, în funcţie de categoriile de textile şi stofe. A purta o cămaşă *bleu ciel* era de neconceput prin 1860, însă a devenit ceva obişnuit către 1920, iar în 1980 era un lucru de o extremă banalitate (cămaşa bărbătească albastră devenise mai obişnuită decît cea albă). În schimb, a te culca în cearşafuri verde crud sau roşu aprins reprezenta un tabu inviolabil în 1860, care s-a menţinut însă nu doar pînă în 1920, ci chiar pînă către anii 1960. Zece ani mai tîrziu, nu mai era un tabu iar astăzi, fără a fi devenit banal, cazul poate fi întîlnit. Pentru cearşaf, spre deosebire de cămaşă, nu a existat o evoluţie progresivă, ci o accelerare şi o mutaţie brutală, în cursul ultimilor douăzeci de ani.

Trecerea de la alb la colorat nu s-a făcut, aşadar, în acelaşi ritm. Însă pretutindeni, pe orice suport, ea a utilizat aceeaşi ştafetă: pastelul şi dunga. De fapt, nicăieri nu s-a trecut brutal de la alb la o culoare vie şi saturată; au existat întotdeauna perioade intermediare; fie că era vorba de aşternut, desuuri, prosoape de baie sau cămăşi de noapte, aceste perioade intermediare au fost întotdeauna marcate de culori pastel şi de dungi. Adesea s-au remarcat evoluţii simultane, drumul către culoare fiind parcurs, în aceeaşi epocă şi pentru acelaşi obiect, fie prin utilizarea culorilor pastelate sau de-saturate, fie prin asocierea sub formă de dungi a albului şi a altei culori, ea însăşi puţin saturată. În ambele cazuri, la începutul procesului, adică pînă în anii 1920 – 1940, s-a apelat cu precădere la culorile reci[74].

Vom observa aici, cu deosebit interes, echivalenţa aproape gramaticală între vărgat şi pastel, în cadrul vestimentarului occidental din perioada dintre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi sfîrşitul secolului XX (relaţia este diferită pentru alte epoci şi alte culturi). Pastelul este o culoare nefinalizată, o cvasiculoare, „o culoare care nu îndrăzneşte să-şi spună numele”[75]. Dunga –

în această ipostază – este o semiculoare, o culoare mutilată, o culoare urzită cu alb. În ambele cazuri, culoarea este *spartă* (în sensul aproape heraldic al termenului) şi – deşi cît se poate de diferite din punct de vedere tehnic – cele două moduri de spargere îndeplinesc aceeaşi dublă funcţie: înveselesc albul şi purifică culoarea. Igiena corpului şi morala socială sînt protejate, devenind însă posibilă înlăturarea îndelungii tiranii a ţesăturilor albe sau nevopsite.

În rest, ceea ce s-a întîmplat cu stofa şi îmbrăcămintea se întîmplă uneori şi cu alte obiecte, punîndu-se în joc igiena, sănătatea şi corpul: pereţii bucătăriilor şi ai băilor, sălile de spital, pardoseala piscinelor, aparatele menajere, vesela, ustensilele de toaletă, ambalajul medicamentelor: peste tot, trecerea de la albul igienic la un colorit vesel şi diversificat s-a făcut fie prin culorile pastelate, fie prin suprafeţele dungate.

Dar să rămînem în domeniul textil şi să constatăm că dunga igienică, fiica societăţii industriale, foarte îndepărtată deci de dunga medievală asupra căreia ne-am oprit mult timp, rămîne pe deplin prezentă în universul nostru cotidian. Mai purtăm încă cămăşi[76] şi lenjerie de corp în dungi; folosim prosoape şi ştergătoare dungate; dormim în aşternuturi dungate. Însăşi husa saltelelor rămîne dungată. Să mergem pînă-ntr-acolo încît să credem că oamenii ar considera că aceste dungi pastelate care le ating corpul nu răspund numai grijii de a nu-l murdări, ci şi că ele au şi rolul de a-l proteja? De a-l proteja împotriva mizeriei, profanării, împotriva atacurilor exterioare, dar şi împotriva propriilor noastre dorinţe, împotriva irezistibilului nostru apetit de impuritate? Regăsim deci aici dungile-barieră, dungile-filtru evocate mai înainte în cazul celor închişi şi condamnaţi.

În orice caz, ceea ce este evident este modul în care de-a lungul deceniilor, societatea şi-a construit pe aceste dungi igienice coduri foarte elaborate. Tipice sînt cazul cămăşii şi cel al

costumului (în sensul modern al cuvîntului). S-a impus o adevărată semiologie socio-culturală a dungii, clasînd indivizii şi grupurile în funcţie de îmbrăcămintea dungată pe care o poartă: dacă dungile sînt late sau înguste, asociind albul cu o culoare vie sau cu o culoare pastelată, verticale sau orizontale, continue sau discontinue. Anumite dungi sînt considerate vulgare, iar altele, de bun gust, în timp ce despre unele se spune că pot subţia sau anima silueta[77], iar altele o întineresc sau o îmbătrînesc. Există dungi la modă, iar altele nu. Şi cum se întîmplă adesea, de fapt întotdeauna, moda se uzează, se inversează, diferă de la o clasă socială la alta, de la o ţară la alta. Totuşi, unele trăsături de la sfîrşitul războiului par să fi rezistat uzurii timpului şi au putut cuprinde un larg eşantion social. Pentru toate hainele care ating corpul şi chiar pentru unele veşminte exterioare, dungile fine şi pale au un tipar mai bun decît dungile late, de culori violent contrastante. Astfel, bancherul şi banditul poartă întotdeauna un costum şi o cămaşă dungată, dar nu este vorba în nici un caz despre aceleaşi dungi: înguste şi discrete în primul caz, late şi bătătoare la ochi în cel de-al doilea.

Acestea din urmă sînt considerate vulgare. Dar, evident, a afişa în mod voluntar o asemenea vulgaritate poate fi uneori, în funcţie de medii şi circumstanţe, în pas cu „ultimul strigăt" al modei. La fel pare să se fi stabilit progresiv ca dunga vestimentară să aibă o conotaţie mai mult masculină decît feminină, chiar dacă un număr foarte mare de femei poartă haine în dungi. Uneori, decorul dungat masculin şi cel feminin se opun, (ceea ce ne trimite adesea cu gîndul la opoziţia arhetipală dintre lung şi rotund. Dar acest lucru nu are nimic sistematic: dacă bărbaţii care poartă lenjerie de corp imprimată cu puncte sau flori sînt rar de întîlnit – aceasta ar fi aproape o transgresiune – contrariul nu este adevărat, deoarece multe femei întrebuinţează chiloţi sau sutiene dungate fine, feminine şi vesele.

Pe parcursul secolului nostru, codurile dungii vestimentare au devenit deci din ce în ce mai variate, subtile şi nuanţate. Dar dunga igienică şi corporală nu a evoluat de una singură. Ea s-a alăturat dungilor de o altă natură pentru a organiza şi îmbogăţi aceste coduri. Printre aceste alte dungi, există una care ocupă un loc de prim plan: dunga marinărească.

O lume în bleu-marin şi alb

Nu este uşor de stabilit unde şi cînd a început să se întrebuinţeze îmbrăcămintea în dungi la marinari şi la oamenii mării; nici de a determina cum şi de ce[78]. Mult timp, textele nu pomenesc nimic despre această practică, iar imaginile nu furnizează nici o dovadă, înainte de mijlocul secolului al XVII-lea. De la această dată, cîteva tablouri engleze şi olandeze ce reprezintă bătălii navale încep să arate marinari îmbrăcaţi într-o tunică cu dungi orizontale, fie roşii şi albe, fie albastre şi albe. Însă trebuie într-adevăr să se aştepte sfîrşitul secolului următor pentru ca exemplele să devină numeroase. După aceea, ele se înmulţesc, apar chiar şi pantalonii în dungi. De atunci, în majoritatea marinelor occidentale, există tot felul de regulamente care atestă şi codifică legăturile strînse dintre marinar şi sistemul dungii.

De fapt, cămaşa dungată nu este purtată de toţi marinarii. Ea aparţine la propriu lumii mateloţilor, adică oamenilor simpli de echipaj care participă la manevre sub conducerea maiştrilor şi a ofiţerilor. În pictura secolului al XVIII-lea, această cămaşă pare a juca deja rolul de însemn vestimentar care îl desemnează pe matelot, rol pe care ea l-a conservat pînă în zilele noastre. Este deci o piesă de îmbrăcăminte care îl situează pe cel care o poartă în josul ierarhiei şi care în cîteva situaţii poate fi încărcată de conotaţii peiorative. Astăzi, de exemplu, ofiţerii de marină francezi îi mai numesc încă „zebre" pe acei ofiţeri care nu

au absolvit şcoli navale, ci au promovat în grad – ofiţeri care au purtat altădată un tricou dungat în albastru şi alb[79].

Istoricul are dreptul de a se întreba dacă există vreun raport între îmbrăcămintea dungată peiorativ de care se serveşte societatea medievală şi primele ţinute în dungi ale marinarilor epocii moderne. La originea unor astfel de ţinute se află o asemenea idee de marcă devalorizantă? Sau este vorba pur şi simplu despre un costum semnalizator, manevrele de la bordul unui vas fiind în mod constant periculoase, obligînd marinarii să se facă recunoscuţi în toate circumstanţele? O suprafaţă dungată se observă întotdeauna mai bine decît una uni, mai ales dacă roşu se asociază cu alb, combinaţie de culori care în această funcţie pare să fi precedat, la bordul vapoarelor, combinaţia de albastru cu alb.

Poate că totuşi originea acestor dungi maritime nu este nici ideologică, nici semiologică, ci pur şi simplu textilă. Cămaşa în dungi a marinarilor este de fapt un tricou de dedesubt, ţinînd cald şi croit dintr-o ţesătură cu ochiuri a cărei confecţionare relevă arta industriei de tricotaje. Însă, mult timp, din motive oarecum tehnice, industria europeană de tricotaje a produs mai ales piese de îmbrăcăminte în dungi (ciorapi, şosete, bonete, mănuşi)[80]. Trebuie deci să asociem apariţia tricoului dungat la marinarii din mările reci cu răspîndirea industriei de tricotaje, graţie războiului de ţesut mecanic, începînd cu mijlocul secolului al XVII-lea? Istoria simbolică şi durata lungă şi-ar pierde în acest caz din importanţă; în schimb, cronologia fenomenului ar fi consolidată.

În orice caz dunga marinarilor a traversat de la această dată secolele şi oceanele. În sistemele de reprezentare şi în datele sensibilităţii, se operează puţin cîte puţin o atracţie, chiar o asimilare între îmbrăcămintea sau stofa dungată şi universul marinarilor; cu atît mai mult cu cît la bordul vapoarelor dungile nu

mai sînt prezente doar pe corpurile marinarilor. Aici se întîlnesc alte stofe dungate, începînd cu unele vele – moştenite din vremurile antice şi medievale, velele sînt întotdeauna dungate[81] – şi majoritatea pavilioanelor. Acestea respectă, încă din secolul al XVIII-lea, diferite coduri de semnalizare ale căror principii se învecinează cu cele ale heraldicii[82].

Totuşi, pentru istoric, ceea ce este cel mai remarcabil nu se găseşte aici, nici chiar în adoptarea de haine dungate de către pescari, de către marinarii de apă dulce sau de către gondolierii din Veneţia! Cel mai interesant este să cercetăm transformarea din ultimele două secole, de la dunga marinărească, apoi dunga de plajă, dunga de sport şi de timp liber. Este vorba de un fenomen social de o amploare considerabilă, care a făcut ca toate întrebuinţările vechi ale dungii să fuzioneze progresiv într-un singur sistem, care ocupă astăzi în viaţa noastră cotidiană un loc de primă importanţă. Merită să intrăm în detalii.

Descoperind băile în mare şi plăcerile plajei, societatea europeană a adus dunga marinărească din larg, înspre mal. Necunoscută în secolul al XVIII-lea, rar întîlnită în prima jumătate a secolului al XIX-lea, această modă a hainelor şi stofelor dungate, împrumutată din lumea marinarilor, are deja un loc solid, la sfîrşitul celui de-al doilea Imperiu. Ea nu încetează a se dezvolta în deceniile următoare. Un pictor ca Eugène Boudin ne-a lăsat începînd din 1858-1860 un mare număr de dovezi: pînze de cort şi cearşafuri de plajă, costume de înotători, rochii, umbrele pentru domnişoare tinere, îmbrăcăminte pentru copii, totul sau aproape totul este dungat la malul mării[83]. Fenomenul atinge şi coasta de sud-est a Franţei, apoi, puţin mai tîrziu, cele ale Angliei şi a Belgiei. În ajunul Primului Război Mondial, nu mai exista nici o plajă din Europa temperată care să nu fi devenit un veritabil teatru al dungii[84].

Textul din caricatură:
– Pui pariu că plonjez mai departe decît tine?
– Aș!

10. *Dunga „malul mării"*: cei doi Dupont în costume de baie, în inima deșertului (*Tintin în țara aurului negru*)

Această vogă balneară a dungii nu se explică numai printr-un fenomen de modă. Trebuie să i se caute cauzele în altă parte decît în dorința unei societăți mondene de a imita costumul unui grup profesional defavorizat: marinarii. Cu siguranță, la malul mării oamenii se eliberează de anumite constrîngeri, îndrăznesc ceea ce n-ar îndrăzni în oraș, încalcă anumite reguli și uneori chiar „se degradează". Dar ei nu au venit acolo pentru acest lucru, ci și pentru a respira aer curat, a face baie, exerciții și a-și fortifica sănătatea.

În primii ani ai secolului XX, frecventarea stațiunilor balneare este o activitate pe cît de igienică, pe atît de mondenă[85]. Iată pentru ce regăsim pe plajă costumele în dungi, sănătoase și morale, evocate în paragraful precedent. Pentru societatea burgheză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, piesele de îmbrăcăminte care ating corpul trebuie să fie întotdeauna albe, pastelate sau dungate. Plaja trebuie să realizeze deci o fuziune între dungile marinarilor și cele ale moraliștilor.

Tipic este cazul costumului de baie. Medicii igienişti l-ar dori alb. Dar costumul alb, indiferent de materialul din care este confecționat, prezintă marele inconvenient de a fi aproape transparent la ieșirea din apă. Însă igieniștii nu-l puteau recomanda nici negru sau sumbru, deoarece la acea vreme îmbrăcămintea uni și de culoare închisă purtată direct pe corp era considerată drept nesănătoasă.

Astfel apare moda costumelor de baie în dungi. Modelul acestora este o combinație între o culoare deschisă și o culoare închisă, în general alb cu bleumarin. Un astfel de costum salvează morala socială și puritatea corporală, iar dungile recomandate de igienişti se pot confunda cu cele ale costumelor de marinar.

Nu mai este nevoie să ne oprim prea mult la extraordinara răspîndire a acestor dungi *bord de mer*, după anii nebuni. Cu cît

înaintăm în acest secol, cu atît dungile invadează plajele: costume de baie şi ţinute de picnic, halate de baie, prosoape, corturi, umbrele de soare, paravanuri, şezlonguri, jaluzele de buticuri, jucării, baloane, saci sportivi, obiecte şi accesorii de toate felurile. Trebuie aşteptaţi anii '70 şi chiar '80 pentru ca fenomenul să înceapă să stagneze, apoi să dea înapoi.

Fără să dispară, decorul dungat se ameliorează deci puţin cîte puţin, cedează, puţin cîte puţin, locul (şi plaja) altor genuri de decor; apare mai întîi un decor exotic (se încearcă evocarea plajelor de la tropice şi de la mările din Sud), apoi îşi fac apariţia „californienii" (adolescenţii şi tinerii îşi impun şi aici, ca peste tot, gusturile şi moda lor).

Înainte, între anii '30 şi anii '60, proliferarea dungilor pe plaje era însoţită de o anume dezaristocratizare. Ţărmul mării nu mai este frecventat doar de clasele favorizate; celelalte grupuri sociale adoptă încetul cu încetul obiceiurile, moravurile, regulile, precum şi moda primilor vilegiaturişti. Răspîndindu-se, modele se combină. Totodată, contrar altor tipuri de decor, dungile nu s-au proletarizat niciodată. În ciuda unei răspîndiri în masă, în special după cel de-al doilea război mondial, dungile au conservat aproape întotdeauna o reputaţie de eleganţă şi de bun gust. Snobismul dungii care spre 1900-1920 pare să-şi atingă apogeul, a dispărut cu certitudine, dar codul nu s-a inversat pentru atît.

În general, afişarea pe o plajă a unui costum în dungi este adesea considerată mai mult sau mai puţin „şic". Chiar dacă, am văzut-o, există dungi şi dungi, iar cea mai mică abatere de la normele de moment, referitoare la lăţimea, culorile sau ţesătura acestor dungi, îl poate face pe cel care le poartă să se scufunde în vulgaritatea cea mai degradantă[86].

Această permanenţă a „şic"-ului dungilor se referă mai ales la cele care asociază albul cu o altă culoare. Prezenţa albu-

lui pare să-i confere costumului o calitate de curățenie și prospețime inalterabilă. Întîlnim, de asemenea, această prospețime a dungii uneori foarte departe de plajă, la negustorii de produse perisabile. La lăptar, la vînzătorul de pește, la măcelari, la negustorul de fructe și legume, un stor sau o fațadă dungată fac întotdeauna o impresie bună și pot să garanteze prospețimea și calitatea a ceea ce se vinde în interior. La urma urmelor, vînzătorii din alte buticuri în care nu se vînd deloc produse proaspete nu ezită a le dota cu storuri sau cu decoruri în dungi pentru a le da un aer elegant, tineresc, nostim, estival. La capătul deceniilor, dunga de la țărmul mării, devenită cea a vacanțelor și a verii, nu a reprezentat numai imaginea costumului de marinar și igiena persoanelor care se scaldă în mare. Ea a trecut și în lumea îndeletnicirilor plăcute, a jocurilor și a sporturilor, a copilăriei și a tinereții; astfel, dunga a devenit din maritimă, salutară și modernă, ludică, sportivă și vioaie.

Ciudații indivizi în dungi

Relațiile dintre copil și dungă sînt vechi. În anumite imagini medievale apar deja sugari înfășați și legați cu fașă, prin aceasta formîndu-se o structură dungată destinată să țină scutecul[87]. Mai tîrziu, în Vechiul Regim, în mediul aristocratic, atunci cînd la adulți sînt la modă veșmintele în dungi, ele rămîn la modă și pentru copii.

Același lucru rămîne valabil în timpul Revoluției: mai multe gravuri reprezintă mici patrioți ce poartă pantaloni, veste, fuste sau șorțuri în dungi. Aceste mărturii rămîn totuși anecdotice. A trebuit într-adevăr să vină a doua jumătate a secolului al XIX-lea pentru ca între universul dungilor și cel al copilăriei să se instaureze raporturi privilegiate. De atunci ele nu au încetat să se consolideze.

Fie că este vorba despre un sugar sau despre un adolescent, în societatea contemporană copilul este, după cît se pare, persoana care poartă cel mai adesea veşminte în dungi. Costumul de marinar îndrăgit de micul Proust sau de tînărul Sartre a dispărut complet, dar dungile unei alte specii au apărut demult pentru a prelua ştafeta.

Astăzi modelul nu mai este marinarul, ci sportivul; doi „indivizi" din familii diferite dar care au în comun faptul că se integrează cu greu în ordinea socială. Mai întîi, această relaţie privilegiată între dungă şi copil trebuie gîndită în termeni de marcă socială; pentru istoric, aici, apare tentaţia de a survola secolele şi de a vedea în costumele dungate ale copiilor de astăzi ultimele relicve ale dungilor devalorizante sau excluse din epoca medievală.

Precum leprosul, jonglerul sau prostituata, şi copilul este prin unele aspecte un fel de exclus, iar dunga rămîne pe termen lung marca specifică a acestei excluderi. Dar poate mergem prea departe? Cu atît mai mult cu cît pe corpul copiilor mici, veşmintele în dungi încep să prolifereze în aceeaşi epocă cu veşmintele pastelate: în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Regăsim aici echivalenţa între dungat şi pastelat precum şi noţiunea de dungă igienică. Fie că sînt îmbrăcaţi în alb, roz sau bleu sau în dungi[88], ei poartă haine care nu îi murdăresc. Ceea ce la urma urmelor este contrariul dungilor medievale!

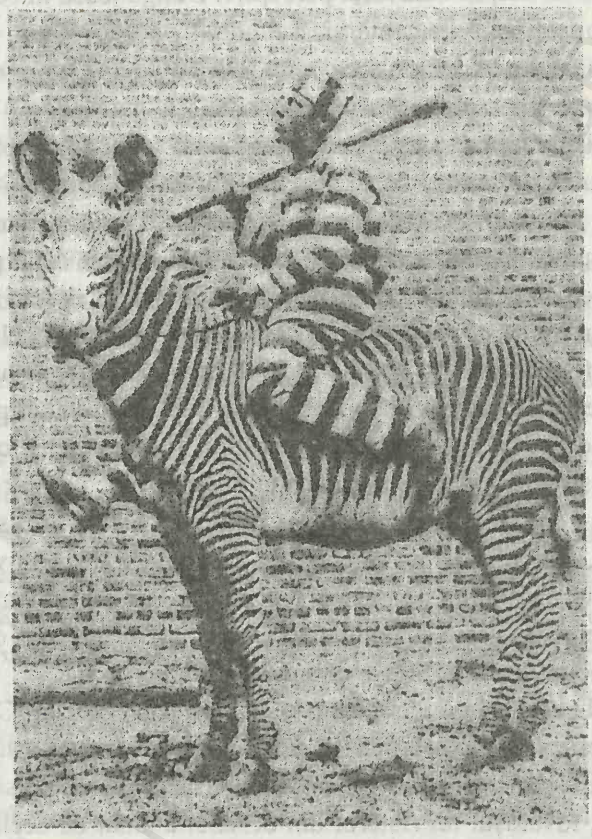
Mai mult decît o marcă de excludere – deşi orice marcă este un semn de excludere pentru că ea subliniază apartenenţa la un grup şi deci nonaparetenenţa la grupurile opuse – dunga infantilă a secolului al XIX-lea este o marcă de igienă, o garanţie a curăţeniei şi a salubrităţii. De altminteri, mult timp, veşmintele în dungi vor păstra reputaţia de a murdări mai puţin decît celelalte; idee evident falsă pe plan chimic şi material, dar

nu în totalitate, în domeniul perceptiv. Dunga joacă întotdeauna un rol de iluzie. Ea arată şi ascunde, în acelaşi timp, şi deci poate să ajute la disimularea petelor. Mai departe, vom readuce în discuţie această funcţie vizuală a dungii.

Sănătoasă şi curată, deci „burgheză", dunga la copii are şi ceva ludic. Aceasta, fie pentru că, purtînd-o, copilul i-a conferit-o, fie mai degrabă pentru că dunga infantilă a reunit aici alte două categorii de dungi pe care le-am întîlnit deja: pe de o parte cea a vacanţelor, a timpului liber şi a malului mării, pe de altă parte, cea a jonglerilor, a bufonilor şi a tuturor celor care sub o formă sau alta, *joacă*. A îmbrăca un copil cu haine în dungi este echivalent uneori cu a căuta un efect de „clipire din ochi", de parodie şi chiar de travestire. În acest sens, caracteristic este costumul de marinar de pe vremea bunicilor noştri. El este curat, cuminte, „şic", dar în egală măsură vioi şi chiar nostim. Este un costum care degajă simpatie şi dacă nu veselie, cel puţin un anumit amuzament. Dungile sale sînt jovíale pentru că ele sugerează disimularea. După cum vesele sînt dungile costumelor de clovni şi ale comicilor publici.

Nu este o întîmplare că o vedetă a scenei precum Coluche s-a îmbrăcat într-o salopetă în dungi pentru a-şi anima scheciurile. De asemenea, nu este o întîmplare faptul că un personaj ca Obelix, tovarăşul lui Asterix din desenul animat cu acelaşi nume, poartă o pereche gigantică de pantaloni în dungi verticale bleu şi albe. Chiar diferiţi fiind, Coluche şi Obelix sînt amîndoi histrioni, „tipi ciudaţi".

Însă, precum Buffon în secolul al XVIII-lea, societatea contemporană încearcă pentru zebră – pe care nu o vede în general decît în cărţi[89] – o atracţie tandră şi simpatică. Este un animal puţin ciudat, „nu ca altele", adesea viu şi jucăuş, care pare mai ales deghizat. Tocmai prin aceasta, are totdeauna un aer de tinereţe. Nu există „zebre bătrîne" nici la propriu, nici la figu-



11. *Dunga ludică*: două zebre ciudate.

rat. La un adult înaintat respectabil în viață, îmbrăcămintea în dungi vesele sau țipătoare ar fi o excentricitate ce traduce dorința de a șoca sau de a încălca anumite norme. Aceste dungi sînt făcute pentru tineri, pentru clovni, pentru artiști. Ele se pot exprima și în ceea ce privește îmbrăcămintea, dar și asupra altor suporturi care sînt legate de copilărie, sărbătoare și jocuri: bomboanele (să ne gîndim la berlingote), jucăriile, barăcile de la bîlciuri, accesoriile de circ și de teatru[90].

Astăzi, dungile la îmbrăcămintea pentru copii sînt pe de-a-ntregul sănătoase și senine, ludice și dinamice, calități pe care se sprijină firmele comerciale pentru a-și vinde produsele destinate celor mai tineri și tuturor celor care își doresc să rămînă tineri. Un exemplu remarcabil al întrebuințării dungilor în scopuri comerciale îl constituie pasta de dinți cu celebra marcă „Signal", apărută la sfîrșitul anilor '60 și destinată în mod prioritar tinerilor. Este vorba despre o pastă de dinți albă cu circuitul său de dungi roșii. La ieșirea din tub, efectul este superb[91]. Și de o eficacitate totală. Prezența dungilor subliniază caracterul igienic al pastei de dinți, care este, de fapt, un produs sofisticat, iar aceste dungi par să accelereze ieșirea pastei din tub; în același timp îi dau o notă de veselie, o fac nostimă, apetisantă și transformă periajul dinților într-un act totalmente ludic. Pastă de dinți albă cu dungi roșii – îți vine s-o înghiți! De fapt, această pastă se consumă mai repede decît una obișnuită. Tuburile se golesc mai repede deoarece periajul dinților cu această pastă nu mai este o corvoadă, ci o plăcere. De aceea, pe perie se pune mai multă pastă. În termeni de marketing, crearea unui asemenea produs a fost o lovitură de geniu. De îndată ce a fost lansată, această pastă de dinți „Signal" a ocupat pe piață un loc de prim-plan, iar apoi a fost imitată de alte firme. Nici una însă nu pare să fi atins succesul acestei mărci de pionierat, al cărei

nume însăşi – Signal – asociat cu dungile, constituie un adevărat blazon vorbitor: orice dungă este mai întîi şi întotdeauna un mod de a semnala[92].

Afirmaţie valabilă, în cel mai înalt grad, pentru dunga sportivă, care împarte cu dunga pentru copii numeroase caracteristici: ea este nu numai un mod de semnalare, ci şi igienică (atinge corpul), ludică, estivală, tînără, dinamică[93]. Ca şi copilul, sportivul mare amator de dungi este „un tip ciudat", care se situează la marginea societăţii, unde întîlneşte clovnul, saltimbancul, omul de teatru şi pe toţi cei care se dau în spectacol. Întrebuinţarea costumelor în dungi pe terenurile de sport poate fi deci considerată dacă nu o marcă de excludere, cel puţin o distanţare şi o deghizare. Din multe puncte de vedere, sportivul este histrionul timpurilor moderne.

Dar în dunga sportivă există o funcţie suplimentară şi esenţială care nu se simte decît foarte discret la copil şi la comediant: funcţia emblematică. Prin întrebuinţarea unui anumit tip de dungă, sportivul se plasează într-o echipă, iar această echipă aparţine unui club, unui oraş, unei regiuni sau unei ţări. Dunga sportivă se supune unor coduri aflate în vecinătatea celor ale blazoanelor şi steagurilor. În orice competiţie importantă ce pune în scenă numeroşi actori împestriţaţi – de exemplu un mare meci de fotbal sau lucrul cel mai frumos pe care-l poate oferi un spectacol sportiv: finalele probelor de atletism cu ocazia Jocurilor Olimpice – există o puternică dimensiune heraldică care te trimite cu gîndul la turnirurile medievale.

Pe maiourile şi pe şorturile atleţilor, figurile şi culorile se cutremură la fel ca pe scuturile şi stindardele luptătorilor. Iar aceste figuri sînt foarte adesea constituite din dungi orizontale, verticale, diagonale, amintind de culorile clubului sau ale ţării. La fel cum cavalerul era împodobit cu stindardul său, şi sportivul este îmbrăcat în culorile drapelului ţării sale[94].

Echipamentul sportiv îşi mai aşteaptă încă istoricii. Ar fi preferabil aici să dispunem nu numai de lucrări de sinteză ci şi de repertorii figurate, asemănătoare celor – prolifice, pe punctul de a fi tulburătoare – de care dispun istoricii uniformelor militare. Am vrea să ştim şi de ce în anumite sporturi (base-ball, baschet, hochey pe gheaţă, box), majoritatea arbitrilor au conservat costumaţia în dungi ce le aparţinea de la origine, şi pentru ce în alte sporturi această ţinută, care distingea vizual arbitrii aflaţi în competiţie, a fost abandonată (fotbal, rugby, de exemplu).

Am vrea mai ales să ştim cum se alocă, la nivelul unui club, dungile şi culorile pe maiourile diferitelor echipe (profesionişti, amatori, tineret, rezerve) din fiecare sport, cum îşi formează sistemul, cum se grefează pe emblematica oraşului, cum le utilizează suporterii, care este originea lor, istoria lor, semnificaţia lor; cum se leagă dungile sportive „aristocratice" (azuriul şi albul unui club ca Racing Club de France), studenţeşti (violetul şi albul Clubului Universităţii din Paris), corporatiste (ASPTT, ASPP etc.), militare, muncitoreşti. Chiar şi pentru un club de fotbal de prestigiul lui Juventus Torino, care a făcut ca deasupra tuturor terenurilor Europei să triumfe celebrele dungi verticale albe şi negre, nu s-a întreprins, practic, nici o cercetare. Acest lucru este cu atît mai regretabil cu cît pentru un istoric al semnelor şi al codurilor sociale, sportul – domeniul în care documentarea scrisă şi figurată este abundentă – constituie un teren de investigare de o bogăţie excepţională.

Suprafaţa dungată, suprafaţă periculoasă

Tipii în dungi sînt uneori indivizi murdari. Dunga reprezintă de fapt un accent atît de puternic din punct de vedere vizual, cît şi din punct de vedere social, încît frontiera care separă dunga bună de cea rea este adesea vagă. Pe de o parte, marina-

rul, înotătorul, sportivul, clovnul, copilul, pe de altă parte nebunul, călăul, prizonierul, criminalul; iar între cele două categorii, o întreagă paletă de personaje care aparţin lumii unora şi altora şi care au în comun faptul că sînt situate la marginea societăţii. Aceasta ştie, mai ales în perioadele recente în care semnificaţiile dungii s-au multiplicat, să speculeze această polisemie pentru a întreţine ambiguitatea sau confuzia.

În primii ani ai secolului XX, în mediile de avangardă apare un anumit gen de dungă „deşucheată" care a supravieţuit Primului Război Mondial şi s-a prelungit şi după aceea. Ea este exprimată de preferinţă printr-o cămaşă sau un maiou cu dungi late, orizontale, colorate ţipător. În acelaşi timp provocatoare, tulburătoare şi parodică, dunga „deşucheată" realizează fuziunea a cel puţin trei categorii de dungi pe care le-am studiat deja: cea a ocnaşilor, cea a marinarilor şi cea a atleţilor.

Această dungă este mai ales masculină. Ea este, de exemplu, cea pe care o poartă Guy de Maupassant atunci cînd făcea canotaj şi s-a alăturat persoanelor rău famate de pe malurile Senei. Ea este dunga pe care o zugrăvesc adesea pictorii impresionişti pentru a scoate în evidenţă populaţia foburgurilor amuzîndu-se în cîrciumile de la ţărm, în compania demimondenelor.

Pentru că atrag privirea, pentru că fac diferenţa, pentru că sînt muzicale şi cinetice, pictorii au fost întotdeauna atraşi de suprafeţele şi de stofele în dungi. Ei le-au proiectat pe pînzele lor (am evocat mai sus exemplele lui Bosch şi Bruegel) şi n-au încetat s-o facă pe parcursul secolelor, începînd cu pictura religioasă carolingiană şi pînă la arta abstractă contemporană.

Cîţiva pictori au mers chiar mai departe şi şi-au făcut din dungă îmbrăcămintea sau costumul preferat pentru deghizare. Acesta fusese cazul lui Picasso, un „tip ciudat" care nu pierduse niciodată ocazia de a se afişa în costume în dungi şi de a proclama cu tărie că pentru a realiza o pictură de valoare, el trebuia „să aibă fundul zebrat"[95].

12. *Dunga și artistul*: Pablo Picasso în atelierul său, 1957.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mai aproape de noi, la fel stau lucrurile, în alt gen, cu Daniel Burren, mare iconoclast şi el, ale cărui creaţii se articulează de mai bine de 20 de ani aproape în exclusivitate în jurul dungii[96]. Ca şi în secolul al XIII-lea, aceasta continuă să provoace scandal.

Înainte de a analiza funcţia picturală şi muzicală a acestor dungi contemporane, să subliniem cum dungile „deşucheate" ale anilor 1900 sînt prezente astăzi în publicitate, în banda desenată şi în desenul umoristic. Un simplu maiou cu dungi pe orizontal este suficient pentru a pune în scenă un ticălos, un vagabond sau un personaj tulburător care nu este neapărat un criminal de mare anvergură.

Figura lui Filochard din *Picioare nichelate* a constituit mult timp arhetipul eroului din benzile desenate, echipat cu un tricou dungat[97]. În schimb, mult mai ameninţătoare este dunga „Al Capone" apărută în anii '20 şi '30 pentru a-i împodobi pe gangsterii americani şi pe naşii Mafiei. Deşi de o culoare la fel de ţipătoare, această dungă nu mai este orizontală, ci verticală şi nu apare numai pe o cămaşă sau pe un maiou, ci pe un costum întreg. Cinematograful a făcut din acest costum unul dintre atributele vestimentare cele mai specifice ale lumii interlope şi a contribuit la răspîndirea lui în nenumărate categorii de imagini.

În Franţa şi în Italia, caricatura şi desenul jurnalistic se folosesc aproape zilnic de dungi, pentru a evidenţia caracterul îndoielnic sau necinstit al cutărui sau cutărui om politic. Un costum vulgar cu dungi late este suficient pentru a face să cadă bariera fragilă care-l separă pe alesul poporului de periculosul mafiot[98].

Dunga peiorativă nu a dispărut, în concluzie, o dată cu sfîrşitul temniţelor şi cu triumful plajei sau al sportului. Ea este încă foarte actuală în societatea noastră, chiar dacă prezenţa ei se face simţită mai discret sau este mai strict codată, în raport

cu cea pozitivă. În plus, semnificaţia sa a evoluat. Ea nu mai reprezintă diavolul, ca în Evul Mediu, nici transgresarea ordinii sociale, ca odinioară.

De acum înainte, ea evocă mai ales pericolul şi funcţionează mai mult ca un semnal decît ca o marcă de excludere. Codul rutier o întrebuinţează fără nici o reţinere: peste tot abundă dungile roşii şi albe care ne avertizează de un pericol, ne invită la prudenţă sau ne interzic cutare sau cutare acces. Atenţie, se lucrează. Încetiniţi, înconjuraţi, opriţi-vă, atenţie: acestea sînt, pe stradă sau pe drum, mesajele directe sau indirecte care ni se transmit prin orice panou cu dungi roşii şi albe. Asocierea acestor două culori, cea a interdicţiei şi cea a toleranţei, pune aici din plin în valoare ambivalenţa dungii: ea este în acelaşi timp ghid şi obstacol, filtru şi barieră. În anumite cazuri, se poate trece respectînd diferite constrîngeri; în altele oprirea este imperativă, cum ar fi la posturile de frontieră sau la întîlnirea unui baraj de poliţie. Totul se semnalează printr-o profunzime de dungi albe şi roşii, care nu numai că se văd de departe – probabil, este lucrul care se vede de la cea mai mare distanţă[99] – dar suscită o anumită tulburare şi chiar o veritabilă frică. În spatele acestui tip de dungi, pericolul îşi face întotdeauna simţită prezenţa... iar o dată cu pericolul, autoritatea – un altfel de pericol – încarnată în jandarm, poliţist, gardian sau vameş. Dunga conduce adesea la uniformă, iar uniforma la sancţiune.

Majoritatea acestor dungi roşii şi albe întrebuinţate în semnalizarea rutieră funcţionează deci ca nişte ecrane. Ele sînt într-un fel imaginea pe scurt a unei uşi sau a unei palisade care nu poate fi străbătută decît în anumite condiţii.

O simplă linie orizontală dungată cu roşu şi cu alb, dispusă de-a curmezişul drumului (ceea ce materializează uneori un pasaj la nivel) are acelaşi efect ca o grilă gigantică dungată cu aceleaşi culori şi plasată în acelaşi loc. Aici distingem o trăsătură

esențială a funcționării dungii: metonimia. Dunga este o structură care se repetă la infinit; fie că se răspîndește pe o suprafață minusculă sau pe una de mari dimensiuni, proprietățile sale rămîn aceleași. O parte valorează cît un întreg, iar structura primează în fața formei. De aici a rezultat această plasticitate extraordinară a întrebuințării dungii și, pe parcursul secolelor, permanența întrebuințării sale ca marcă, semn, insignă, emblemă sau atribut, oricare ar fi suporturile, tehnicile și contextele.

Trecerea de pietoni care în zilele noastre nu mai este marcată, ci formată dintr-o alternanță de benzi albe și negre asemănătoare unei zebre (astfel încît germanii au încheiat prin a-și numi familiar trecerile lor de pietoni *Zebrastreifen* – dungi de zebră), reprezintă o altă formă a acestor dungi rutiere în care se văd pericolul, bariera, interdicția și permisiunea. Este ceea ce trebuie traversat, dar nu oricînd și nici oricum. Dungile de pe sol indică în același timp trecerea și dificultatea trecerii. Făcînd să alterneze zonele goale cu cele pline, ele necesită supunere și precauție, ca și cum ar exista pericolul de a cădea în spațiul care separă două benzi albe. Este vorba aici despre un filtru care lasă picioarele pietonului să păşească, reținîndu-i însă întreaga atenție.

Acest rol de filtru și l-au asumat și alte categorii de dungi, asemănătoare celor de pe jaluzele și storuri. La fel, și aici este vorba de a constitui un ecran, lăsînd trecere liberă, de a proteja fără a interzice complet, de a opri ceea ce este nociv și de a ghida ceea ce este binefăcător. Această calitate de filtru este poate una dintre cele mai mari virtuți ale dungii. Noi am analizat-o deja, în legătură cu igiena corpului: hainele cu dungi îmbrăcate direct pe pielea goală o protejează și o purifică. O vom reîntîlni acum la casă: jaluzelele cu spații între șipci realizate în general dintr-o îmbinare de scîndurele ce au forma unor dungi îi protejează pe locuitori, în special pe cei care dorm, de toate

pericolele apărute din afară, indiferent dacă este vorba despre zgomot, frig, vînt, vagabonzi, spirite rele sau chiar de diavol. La fel ca şi dungile de pe pijamale, şi cele ale jaluzelelor asigură liniştea somnului. Această funcţie de protecţie este atît de importantă în casa ţărănească tradiţională din mai multe regiuni (Savoia,, Tirol), încît în cazul în care structura materială a jaluzelei nu formează dungi, acestea sînt desenate direct pe lemn[100].

Uneori, excesul este împotriva protecţiei căutate. Prea multe dungi nu mai filtrează pericolul, ci dimpotrivă, par să-l atragă. Alfred Hitchcock a făcut un film pe această temă, *Spellbound* (*Casa doctorului Edward*) care s-a turnat în 1945. El descrie fobia lucrurilor dungate şi a dungilor, trăită de un om care suferă de un complex de vinovăţie din cauza morţii fratelui său. Acesta murise înţepat într-o zăbrea, cînd cei doi erau copii şi se jucau împreună. Apologeţii lui Hitchcock nu acceptă deloc acest film pe care îl consideră o „melodramă psihanalitică mediocră"[101], însă specialistul nu poate decît să admire virtuozitatea cu care unchiul Alfred a realizat în imagini mişcarea obsesivă a formelor şi a figurilor în dungi, jocurile umbrei şi ale luminii de pe stor, văzute prin zăbrele şi bare, urmele de pe o pistă de schi, defilarea accelerată a traverselor liniei ferate şi stîlpii electrici văzuţi de la geamul unui tren circulînd cu mare viteză[102]. Văzînd acest film, se simte din plin cum şi cît poate fi de tulburător universul dungilor, ameţitor, alinător prin repetarea aceloraşi alternanţe de secvenţe bicrome. Orice dungă este un ritm, chiar o melodie şi, ca orice melodie ea poate, dincolo de armonie şi plăcere, să lase loc liber vacarmului, deflagraţiei şi apoi nebuniei.

De la urmă la marcă

Raporturile dintre dungă şi muzică sînt vechi, profunde şi multiforme. Pe plan social, ele se exprimă mai întîi prin îmbrăcăminte. În Roma Antică, muzicienii purtau costume în dungi, cum au purtat mai tîrziu menestrelii epocii feudale, îngerii instrumentişti din pictura gotică sau jazzman-ii din prima jumătate a secolului nostru[103]. Muzicianul s-a plasat întotdeauna la marginea societăţii, nu există nimic extraordinar în a-l vedea îmbrăcat în haine cu dungi, ca de altfel toţi cei excluşi şi respinşi pe care i-am întîlnit. În plus, a face muzică nu poate decît să invite la înscrierea într-un decor dungat. Un portativ simplu, corzile unui violoncel sau ale unei harpe, ţevile de orgă, o claviatură de pian nu constituie alte genuri de dungi? Totuşi, relaţiile pe care o dungă le poate avea cu muzica sînt mai intime, mai esenţiale, aproape ontologice. Dunga este în mod fundamental o *musica* în înţelesul pe care latina medievală îl dă acestui termen extrem de bogat, mai bogat decît cuvîntul francez *musique*.

Ca şi *musica*, dunga reprezintă în acelaşi timp sonoritate, secvenţă, mişcare, ritm, armonie, proporţie; ea este modă, fluid, durată, emoţie, bucurie. Amîndouă împart un vocabular comun: scară, gamă, ton, grad, linie, gradaţie, distanţă, interval etc. Amîndouă au legătură mai ales cu noţiunea de *ordine*, fie ea clasament sau comandament[104]. Muzica stabileşte o ordine între om şi timp. Dunga stabileşte o ordine între om şi spaţiu; spaţiul geometric şi spaţiul social.

În natură, suprafeţele dungate sînt rare. În cazul în care omul le întîlneşte, le consideră drept curiozităţi şi fie se teme de ele (aceasta a fost atitudinea celor din Evul Mediu), fie le admiră (această atitudine aparţine contemporanilor noştri); astfel ne apar striaţiile anumitor minerale sau vegetale, ori pielea

13. *Dunga muzicală*: truveri şi musicieni la curtea lui Heinrich von Meissen, prinţ al *Minnesänger*-ilor. Miniatură din *Codex Manesse*, nordul Elveţiei, începutul secolului al XIV-lea.

mai multor animale cum ar fi tigrul sau zebra care, după ce au fost considerate de o sălbăticie înspăimîntătoare, acum trec drept cele mai frumoase animale ale Creaţiei. Ceea ce altădată provoca teama sau repulsia, astăzi atrage şi fascinează[105]; pentru că acest lucru rămîne o excepţie.

Dunga nu este de fapt o marcă naturală, ci una culturală, cea pe care omul o imprimă în mediul său, o gravează pe obiecte, o impune altor oameni. Într-un peisaj, apare de la brăzdarea plugului, continuă cu dinţii greblei şi urmele roţilor, şi se termină cu şinele căilor ferate, stîlpii electrici, firele telegrafice şi căile autostrăzilor. Peste tot, peisajul prezintă sub formă de dungi urma trecerii şi acţiunii oamenilor.

Pe obiecte, orice prezenţă a dungilor reprezintă nu numai o marcă, ci şi un control. A dunga o suprafaţă – ca de exemplu marginea plicurilor *par avion* – serveşte la a o distinge, pentru a o semnala, pentru a o opune sau a o asocia altei suprafeţe, deci pentru a o clasa, a o supraveghea, a o verifica, a o vedea, pentru a o cenzura. Orice dungă este aproape o „obliterare", în sensul pe care poşta şi filatelia îl dau acestui cuvînt. Nu este o întîmplare dacă astăzi toate mărcile de control de pe scrisori, de pe biletele de transport, de pe biletele de intrare, de pe etichete, de pe facturi, utilizează dungi codificate şi nu sisteme de punctuaţii sau de caractere tipografice pentru a atesta acest control. În această privinţă, este caracteristic cazul „codurilor barate" aplicate pe produsele vîndute în marile centre comerciale: eticheta purtînd preţul în cifre a dispărut de acum înainte, fiind înlocuită de bare verticale şi paralele[106].

Dungile afişate pe corpul uman îndeplinesc aceleaşi funcţii: semnalează, clasează, controlează, ierarhizează; este vorba despre striaţiile gravate chiar pe piele la anumite etnii africane, despre ţesăturile dungate purtate de cutare sau cutare populaţie a Americii sau a Oceaniei sau despre toate aceste

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

coduri vestimentare heraldice, vexilologice despre care am vorbit, referindu-ne la cultura occidentală. Dunga este totodată un instrument de taxonomie socială. Ea reunește indivizii în grupuri și aceste grupuri în ansamblul societății.

Pieptenele[107] și grebla, amîndouă creatoare de dungi, simbolizează totodată această funcție de a face ordine, care constituie trecerea de la urmă la marcă. A dunga înseamnă a lăsa urme, a ierarhiza, a grava, a orienta, a marca și a organiza; de asemenea a fecunda, căci orice organizare, orice orchestrare, pentru a relua un termen muzical, este un factor de creație. Pieptenele, grebla și plugul, care lasă dungi pe suprafețele pe care le ating, sînt încă din Antichitatea îndepărtată simbolurile fertilității și ale bogăției, la fel ca și ploaia sau degetele, alte simboluri ale fecundității avînd de a face cu urma și dunga. Ceea ce este dungat nu reprezintă numai ceva marcat și clasat, reprezintă și ceva creat, construit, precum țesătura și toate structurile care imită textilele, precum planșa[108], palisada, scara sau etajera; și de asemenea precum scrierea: ordonare a cunoștințelor și brazdă fertilă a gîndirii, scrierea nu este adesea pe suportul său decît o lungă suită de dungi.

Din acel moment, se înțelege mai bine de ce, de-a lungul secolelor, omul occidental nu a încetat să marcheze cu dungi tot ceea ce se raporta la dezordine. Era vorba cu siguranță despre semnalarea acestei dezordini, de protecția împotriva ei, de a atrage atenția, dar și de a face ordine, de a purifica această dezordine, de a o reconstrui. Hainele în dungi impuse nebunilor și ocnașilor reprezintă în același timp gratiile destinate a-i izola de restul societății și tutori, susținători, căile rectilinii menite a-i îndrepta. Dunga nu înseamnă dezordine; ea este semn al dezordinii și mijloc de restaurare a ordinii.

Dunga nu înseamnă excludere; ea este marca excluderii și tentativa reintegrării. În societatea medievală, excluși judecați

a fi *irecuperabili* (păgînii, de exemplu) sînt foarte rar obligaţi să poarte veşminte dungate. În schimb, toţi cei de la care se aşteaptă convertirea, precum ereticii şi uneori evreii sau musulmanii, pot fi constrînşi în acest sens.

Asta înseamnă că omul propune şi dunga dispune. Natura şi funcţionarea sa proprie nu pot să se supună codurilor pe care societatea ar vrea s-o facă să le exprime. Întotdeauna există în dungă ceva care rezistă instaurării sistemelor, ceva care poartă zbuciumul şi confuzia, ceva care „face dezordine". Nu numai că dunga arată şi ascunde în acelaşi timp, dar ea reprezintă ansamblul figură şi fond, finit şi infinit, parte şi întreg. Prin aceasta, orice suprafaţă dungată se prezintă adesea ca incontrolabilă, aproape insesizabilă. Unde începe ea? Unde se sfîrşeşte? Unde se situează golul şi plinul, deschiderea şi închiderea? Zonele dense şi zonele de-saturate?[109] Care este planul de fundal şi cel din faţă? Cel de dedesubt şi cel de deasupra? Zebra este un animal alb cu dungi negre (cum au afirmat mult timp europenii) sau un animal negru cu dungi albe, după cum au considerat întotdeauna africanii?[110]

Există deci înainte de toate o problemă vizuală a dungii[111]. De ce, în majoritatea culturilor, suprafaţa dungată este mai distinctă decît uni-ul? Şi de ce funcţionează ea în acelaşi timp ca o aparenţă înşelătoare? Ochiul vede mai bine ceea ce îl înşală? Opus uni-ului, dungatul constituie o distanţă, un accent, o marcă. Dar întrebuinţat în mod izolat, el devine o iluzie[112], deranjează privirea, pare să clipească, să agite, să evadeze. Nu mai există diferenţă între structură şi figură. Structura a devenit figură, iar aceasta pare a nu se mai putea ancora pe un fond, nici chiar să se înscrie într-o geometrie euclidiană. Dunga pură nu mai opreşte privirea. Ea este prea efervescentă pentru a face acest lucru. Ea luminează şi întunecă vederea, tulbură spiritul, bruiază sensul.

Prea multe dungi sfîrşesc prin a te înnebuni.

NOTE

[1] Este ceea ce prescrie în mod expres capitolul al XXII-lea din Deuteronom: *Non indueris vestimento, quod ex lana linoque contextum est* (nu vei purta o haină care să fie țesută din lînă și din in) (Deuteronom, 22, 11).

[2] Semiologia dungii nu este înfățișată în studiul prezent decît în măsura în care este însoțită de o miză socială. Nu mai e nevoie să spunem că analiza structurală care s-ar putea face aici ar trebui împinsă mai departe. Acesta va constitui obiectul unei viitoare lucrări.

[3] Numărul mic de imagini mi-a interzis efectiv desfășurările lungi și m-a făcut să adopt expunerea sintetică, în detrimentul studiului analitic și detaliat al unui ansamblu de cazuri. Mi s-a părut că într-o primă fază, pe un teren atît de puțin defrișat, aceasta ar fi soluția preferabilă. Dar și în acest caz sper să pot consacra într-un viitor apropiat o carte mare cu ilustrații problemei dungii și a suprafețelor dungate.

[4] Marca de articole sportive „Adidas" nu s-a înșelat cînd a ales ca emblemă trei benzi paralele, formînd ceva asemănător unor dungi pe îmbrăcămintea și încălțămintea pe care le vinde aproape pretutindeni în lume. Aceste trei benzi trimit din plin la ideea de rapiditate și de performanță sportivă.

[5] Nu există o sinteză recentă asupra istoriei carmeliților. Opera părintelui André de Sainte-Marie, *L'Ordre Notre-Dame du Mont-Carmel. Etude historique*, Bruges, 1910, nu a fost încă înlocuită. Să se citească totuși însemnările părintelui Melchior de Sainte-Marie, „Carmel", din *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclesiastiques*, vol. XI, Paris, 1949, col. 1070-1103.

[6] Este probabil ideea unei figuri de *travers* care în heraldică asociază bara – piesa care pe blazon descinde oblic de la dreapta la stînga – cu ideea de bastard. A se vedea L. Bouly de Lesdain, „Les brisures d'après les sceaux", în *Archives héraldiques suisses*, vol. 10, 1896, pp. 124-128; J. Woodward și G. Burnett, *A Treatise on Heraldry British and Foreign*, ed. a II-a, Londra, 1896, pp. 542-582. R. Mathieu *Le Système héraldique français*, Paris, 1946, pp. 115-123; M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979, pp. 186-187. Pentru problemele de interpretare apărute datorită vechiului înțeles al termenului

heraldic „bară", vezi G.J. Brault, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Oxford, 1972, pp. 116-117.

[7] Dosarul imens al veşmîntului franciscan şi al excesele spre care acesta i-a condus pe unii călugări la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi pe parcursul celui de-al XIV-lea, subliniază totodată legătura între ceea ce este dungat şi ceea ce este peticit sau uzat. Deja în franceza veche, verbul *rayer* poate avea sensul de „a deteriora" sau de „a strica", iar diversitatea culorilor poate fi considerată marca unei sărăcii sau a unei uzuri extreme. Printr-o bulă papală din 1336, Papa Benedict XII îi cere regelui Neapolelui să-i expulzeze din regatul său pe *fraticelli*, partizani ai unei sărăcii absolute, în special în domeniul vestimentaţiei: „... *quidam perversi homines, se fratres de paupere vita et aliis nominibus appelantes, qui diversorum colorum seu petiarum variarum curtos et deformes gestant vestes*...". În ceea ce priveşte disputele referitoare la sărăcia din sînul ordinului franciscan: D. Lambert, *Franciscan Poverty*, Londra, 1961, precum şi capitolele corespunzătoare ale operei lui F. de Sessevalle, *Histoire générale d'ordre de saint François: le Moyen Age*, vol. II, Bruxelles, 1940.

[8] E. Faral şi J. Bastin (*Oeuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, 1959, vol. I, p. 324. Rutebeuf precizează că aceşti carmeliţi sînt graşi şi pătraţi, iar călugăriţele beghine au trupul fraged. Cele două mînăstiri erau situate lîngă actuala cazarmă a Celestinelor pe malul drept al Senei, în cartierul Arsenalului. În cîteva oraşe mari este posibil ca „rue des Barres", toponim larg răspîndit, să fie o veche „rue des Barrés" sau „rue des Frères-Barrés".

[9] E. Monsignano şi J. A. Ximenes, *Bullarium Carmelitanum*, Roma, 1715, vol. I, col. 35b-37a şi 45b-46a; G. Wessels, *Acta capitulorum generalium ordinis Beate Virginis Mariae de Monte Carmelo*, Roma, 1912, vol. 1, p. 8.

[10] A se vedea de exemplu ceea ce explică referitor la acest subiect părintele Zimmermann în articolul său „Les réformes de l'ordre du Carmel", din *Etudes carmelitaines*, vol. XIX/2, octombrie 1934, pp. 155-195.

[11] Printre titlurile unei bibliografii abundente, a se vedea L. Trichet, *Le Costume du clergé*, Paris, 1986, pp. 72-73.

[12] Rouen, arhivele departamentului Seine Maritime, G. 1885, piesa nr. 4. Îi mulţumesc prietenei Claudia Rabel pentru că m-a atenţionat asupra acestui document şi pentru că l-a transcris pentru mine.

[13] Laicii sînt adesea de aceeaşi părere, atunci cînd vorbesc despre îmbrăcămintea clericilor. Către 1280, în lucrarea sa *Coutumes du Beauvaisis*, Philippe

de Beaumanoir proclama deja sus şi tare: *Il n'afiert pas a clerc qu'il veste robe roiée* (vol. I, cap. X, S 43, ediţia Beugnot, Paris, 1842, p. 173).

[14] W. Koschorreck, ed., *Der Sachsenspiegel in Bildern*, Frankfurt am Main, 1977, pl. 94. A se vedea comentariul lui R. Sprandel, „Die Diskrimierrung der Unehelichen Kinder im Mittelalter", în J. Martin şi A. Nitschke, *Zur Sozialgeschichte der Kindheit*, München şi Freiburg, 1986, p. 492, nota 18. Îi mulţumesc prietenului meu Jean-Claude Schmitt pentru că mi-a comunicat această referinţă interesantă.

[15] Dintre numeroasele lucrări, a se revedea mai ales cele ale lui J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München, ed. a IV-a, 1987, vol. I, pp. 172-210 şi vol. II, pp. 821-823 (bibliografie importantă) precum şi vechea operă a lui A. Schultz citată la nota 41.

[16] A se vedea: L.C. Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Staedte zwischen 1350 und 1700*, Göttingen, 1962; D.O. Hugues, „Sumptuary laws and social relations in Renaissance Italy", în J. Bossy, ed. *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*, Cambridge, 1983, pp. 69-99.

[17] Salut toate lucrările noi referitoare la semnele de infamie impuse în Occidentul Medieval evreilor şi musulmanilor. Vechea lucrare a lui Ulysse Robert, *Les Signes de l'infamie au Moyen Age*, Paris, 1891, este astăzi total depăşită. Căutarea unui sistem de semne ale excluderii sau infamiei comun întregii creştinătăţi pare a fi zadarnică: variantele diferă de la o regiune la alta, de la un oraş la altul, de la o perioadă la alta, între secolele al XII-lea şi al XV-lea. În plus, aceste dovezi nu mai există peste tot, şi acolo unde mai există nu sînt nici impuse, nici purtate în toate perioadele.

[18] M. Pastoureau, „Figures et couleurs péjoratives en héraldique médiévale", în *Communicaciones al XV congreso de las ciencias genealogica y heraldica* (Madrid 19-26 septembrie 1982), Madrid, 1983, vol. III, pp. 293-309. A se vedea şi studiile grupate în lucrările colocviului *Exclus et Systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, 1978 (*Senefiance*, vol. 5).

[19] Referitor la trădătorii biblici în iconografia medievală: R. Mellinkoff, „Judas's hair and the Jews", în *Journal of Jewish Art*, vol. IX, 1983, pp. 31-46; M. Pastoureau, „Toţi stîngacii sînt roşcaţi", în lucrarea *Le Genre humain*, vol. 16-17, 1988, pp. 343-354.

[20] O haină „împărţită" este o haină bicromă divizată pe vertical în două jumătăţi de culori diferite. Uneori manşeta stîngă este de aceeaşi culoare cu

partea dreaptă și invers. În iconografie și în societatea medievală, haina împărțită este adesea un echivalent sau o variantă a hainei dungate. Referitor la acest tip de haină – vezi teza lui V. Meruns, *Mi-parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachbrauch, vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Remscheid, 1983.

[21] A se vedea de exemplu ceea ce spune Louis-Sébastien Mercier în *Tableau de Paris*, Paris, 1783, vol. III, pp. 138.

[22] Pentru iconografia Sfîntului Iosif – a se vedea însemnarea pe larg care îi este consacrată de către G. Kaster în *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, vol. VII, Freiburg, 1974, col. 210-221.

[23] J. De Coo, „In Josephs Hosen Jhesus ghewonden wart", în *Aachener Kunstblätter*, vol. 30, 1965, pp. 144-184; idem, „Das Josephhosen-Motiv in Weinachtslied und in der bildenden Kunst", în *Jahrbuch für Volksliedforschung*, vol. 11, 1966, pp. 58-89.

[24] Pentru emblema Franței și decorul pepit în cadrul sensibilității medievale, vezi M. Pastoureau, „Le roi des lis. Emblèmes dinastiques et symboles royaux" în Arhivele Naționale, *Corpus des sceaux français du Moyen Age*, vol. II. *Les Sceaux royaux* (de M. Dallas), Paris, 1991, pp. 35-54.

[25] O.A. Erich, *Die Darstellung des Teufels in der Christlichen Kunst*, Berlin, 1931; M. Pastoureau, „Bestiaire du Christ, bestiaire du Diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale", în *Couleurs, images, symboles*, Paris, 1989, pp. 85-110. Problema pistruilor este în parte legată de cea a petelor. Roșeața, pielea pătată sau purtarea hainelor dungate sînt resimțite aproape întotdeauna în Evul Mediu drept grade sau atribute ale unui statut sau ale unui destin negativ.

[26] C. de Tolnay și P. Bianconi, *Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'Ancien*, Paris, 1968, pl. XXV; F. Grossmann, *Pieter Brueghel. Complete Edition of the Paintings*, Londra, 1974.

[27] Sper ca într-un viitor apropiat să pot consacra un studiu aprofundat cîmpului semantic al cuvintelor *varius* și *diversus*, în latina clasică și în latina medievală. De regulă, *varius* evocă vizual o varietate de superpoziții (cu tendințe centripete) iar *diversus* o diversitate de juxtapoziții (cu tendințe centrifuge). Ceea ce este pestriț trimite la *varietas* și nu la *diversitas*. În schimb, ceea ce este dungat trimite la ambele; aici, dunga mai apare încă asemeni unei forme la superlativ a ceea ce este pestriț. Pentru etimologia și bogăția cîmpului lexical al celor două cuvinte: *varius* și *diversus* să se

consulte A. Ernout şi A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, ed. a IV-a; Paris, 1959, pp. 713-714 şi 725-726.

[28] Devalorizarea leopardului în secolele al XII-lea şi al XIII-lea îi permite leului să se elibereze de toate aspectele negative care îi sînt atribuite şi să fie gata pentru consacrarea sa definitivă drept rege al animalelor în cultura occidentală. A se vedea M. Pastoureau, „Quel est le roi des animaux?", în *Le Monde animal et ses représentations au Moyen Age (XIe-XVe s.). Actes du XVe Congrès de la Société des historiens mediévistes de l'enseignement supérieur public, (Toulouse, 25-26 mai 1984)*, Toulouse, 1985, pp. 133-142.

[29] A se vedea textele grupate de C. Gessner, *Historia animalium. Liber primus de quadrupedibus viviparis*, Zürich, 1551, pp. 784-785. Pentru confuzia interesantă pe care pare să o facă între zebră şi colun, la mijlocul secolului al XIII-lea, enciclopedistul Vincent de Bouvais, vezi opera sa *Speculum naturale*, cartea XIX, cap. 95 (*de diversis generibus onagrorum*), în ediţia imprimată la Douai, 1624, col. 1434-1435.

[30] A se vedea numeroasele exemple relevate de A. Ott, *Etude sur les couleurs en vieux français*, Paris, 1899. A se vedea de asemenea studiul lui A.-M. Bautier, „Contribution à l'histoire du cheval au Moyen Age", în *Bulletin philologique et historique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1976, pp. 209-249 şi 1978, pp. 9-75. Pentru devalorizarea vitelor dungate sau pestriţe în cultura biblică, a se vedea Facerea, 30, 25-43.

[31] Oricît de abundentă, bibliografia consacrată bestiei din Gévaudan, este adesea decepţionantă. A se vedea mai ales: F. Fabre, *La Bête de Gévaudan en Auvergne*, Saint-Flour, 1901; X. Pic, *La Bête qui mangeait le monde en pays de Gévaudan et d'Auvergne*, Paris, 1971; Abatele Pourcher, *Histoire de la bête de Gévaudan, véritable fléau de Dieu*, Mende, 1889. Referitor la subiectul nostru – a se vedea stampele reproduse D. Bernard, *L'Homme et le loup*, Paris, 1981, pp. 48-57.

[32] Şi Germania şi-a cunoscut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea „animalele din Gévaudan". În plus, de la ultimul război, în Anglia şi în Franţa sînt numeroase apariţiile „felinelor misterioase" (expresia *félins mystères* îi aparţine lui V. Campion-Vincent) prezentînd anumite asemănări cu „bestia" şi avînd uneori o blană în dungi. Un colocviu organizat de CNRS şi consacrat acestor apariţii s-a ţinut la Paris în noiembrie 1990.

[33] Despre prostituata medievală şi despre îmbrăcămintea sa: M. Bauer, *Die Dirne und ihr Anhang in der deutschen Vergangenheit*, Berlin, 1912; J.

Rossiaud, *La Prostitution médiévale*, Paris, 1988. Despre îmbrăcămintea clovnilor și a muzicienilor vezi: M. von Boehn, *Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin, 1921; W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel, 1961; R. Hammerstein, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Berna și München, 1974; W. Hartung, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982.

[34] Voi reveni ulterior. Ceea ce este pestriț necesită două planuri; ceea ce este vărgat poate, în anumite cazuri, să nu necesite decît unul singur.

[35] Îmi voi permite să fac aici trimiteri la propriile mele lucrări cu privire la originea și răspîndirea stemelor și anume la *Traité d'héraldique*, Paris, 1979, pp. 20-58, care se va completa cu articolele pe care eu le-am regrupat în *L'Hermine et le sinople. Etudes d'héraldique médiévale*, Paris, 1982.

[36] V. Cereceda, „Sémiologie des tissus andins", în *Annales ESC*, 1978, pp. 1017-1035. Se va consulta și Y. Delaporte, „Le signe vestimentaire", din *L'Homme*, vol. XX, 3, pp. 109-142.

[37] T. Innes of Learney, *Tartans of the Clans of Scotland*, Londra, ed. a V-a, 1949; F. Adam, *Clans, Septs and Regiments of the Scottish Highlands*, Londra, 1952. De reținut în trecere că nu există tartane vărgate; toate sînt ecoseze.

[38] A se vedea articolele mele mai sus citate la notele 18 și 25.

[39] O legendă timpurie (era deja atestată în secolul al XII-lea) explică originea acestor blazoane: contele de Barcelona, strămoș al regilor Aragonului, avea drept blazon un scut în întregime de aur; ajutîndu-l pe Carol cel Mare în lupta împotriva sarazinilor (uneori este vorba de Carol Pleșuvul și o bătălie împotriva normanzilor), el a fost rănit mortal; împăratul venit lîngă el în ultimele clipe, își muie degetele în rănile muribundului și trase pe scutul său de aur cinci linii verticale roșii, pentru a păstra memoria acestei morți glorioase. Această legendă s-a răspîndit, pînă în secolul al XVII-lea, în toate tratatele despre blazoane. De fapt, armele regelui Aragonului, care sînt adesea împodobite cu aur cu patru (și nu cinci) *pals de gueules*, au o origine burgundo-provensală, legată de istoria feudală a regatului Arles. Vezi M. Pastoureau, „L'origine suisse des armoiries du royaume d'Aragon", în *Archives héraldiques suisses*, 1980, pp. 3–10. Însă această legendă subliniază în mod exemplar cum, în privința dungilor, se poate ușor trece de la *urmă* la *marcă*, cum orice *urmă* se transformă în *marcă*.

[40] În teatrul roman, servitorii și portarii au adesea haine vărgate sau pestrițe, asemănătoare celor ale *scurra* (bufonului), mimului sau ale celor efiminați. Pe lîngă vechea lucrare a lui M. von Boehn citată la nota 33, vezi J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, 1949, pp. 149–150 și 295–296.

[41] Aici exemplele textuale și ilustrate sînt numeroase. Se vor găsi mai multe (studiate sau citate) în lucrarea lui V. Mertens (a se vedea supra, nota 20), la fel ca și în lucrarea lui A. Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, Leipzig, 1892. În Germania Meridională, în Tirol și în Elveția Orientală, această practică a hainei vărgate la servitori pare să se prelungească mult în epoca modernă.

[42] Vezi nota 20.

[43] C. Verlinden, *L'Esclavage dans l'Europe médiévale. II. Italie, colonies italiennes du Levant, Levant latin, Empire byzantin*, Gand, 1977; M. Mollat și J. Devisse, *L'Image du Noir dans l'art occidental*, vol. II, Fribourg, 1979, pp. 137-160.

[44] Lucrările despre iconografia regilor magi sînt numeroase și adesea de calitate. Le vom găsi rezumate în notița *Drei Könige* publicată de A. Weis în *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. I, Freiburg, 1968, col. 539-549. Despre regele negru în haine vărgate, M. Mollat și J. Devisse, *op. cit.*, vol. II; pp. 172-185. Unul dintre cele mai spectaculoase exemple se poate vedea pe panoul central al *Adorației magilor*, datorată lui Hans Baldung Grien, datînd din 1507 (Berlin, „Gemäldegalerie").

[45] Să ne amintim că, în majoritatea imaginilor medievale, Sfîntul Ioan Botezătorul, sălbatic prin excelență, poartă o mantie sau o haină dungată, evocînd costumul său confecționat dintr-un amestec de păr de capră și cămilă. Aici dunga se proiectează deja pe ideea de amestec.

[46] Vezi de exemplu repertoriul interesant al lui F.T. Prewett, *The West End. Hand-Book of Liveries*, Londra, 1895.

[47] Sînt numeroase documentele (cronicile, legile somptuare, decretele vestimentare) care atestă scandalul izbucnit datorită acestei mode noi a *vestes virgulatae*. Pînă la publicarea lucrării lui Odile Blanc despre îmbrăcămintea de la sfîrșitul Evului Mediu, teză ce consacră un capitol (*Enormis novitas*) problemei acestui scandal dintre anii 1340-1360, a se reciti textele publicate de A. Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*. Vezi și lucrările citate mai sus, la nota 16.

[48] Marii reformatori legiferează mult în ceea ce priveşte îmbrăcămintea şi recomandă în mod constant îmbrăcămintea sobră, sumbră şi demnă. Aversiunea lor pentru culorile vii şi pentru policromie avea în vedere, alături de alte costume, şi ţinutele vărgate. Vezi lucrarea mea „L'Eglise et la couleur des origines à la Réforme", din *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, vol. 147, 1989, pp. 203-230.

[49] V. Mertens, *op. cit.*, pp. 30-37. Vezi de asemenea H. M. Möller, *Das Regiment der Landsknechte*, Wiesbaden, 1976, şi H. Stöcklein, *Der deutsche Nation Landsknecht*, Leipzig, 1935.

[50] G. L. de Buffon, *Histoire naturelle*, ed. a III-a, Paris, 1769, vol. XII, pp. 323-324.

[51] Este posibil ca revoluţionarii americani să fi ales o stofă vărgată, simbol al sclaviei (către 1770, costumul dungat este deja cel al deţinuţilor din coloniile penitenciare din Pennsylvania şi din Maryland) pentru a exprima ideea sclavului care îşi rupe lanţurile şi prin aceasta inversează codul dungii: semnul privării de libertate devine semnul libertăţii cucerite. Despre geneza (confuză) a drapelului american în dungi şi stele, vezi W. Smith, *The Flag Book of the United States*, New York, 1975.

[52] H. Clouzot şi C. Follot, *Histoire du papier peint en France*, Paris 1935; *Trois siècles de papiers peints*, expoziţie la Muzeul de Arte Decorative, Paris, 1967.

[53] Originea drapelului tricolor al Franţei rămîne necunoscută şi controversată. Dacă este evident faptul că cocarda a precedat drapelul, atunci nu este uşor de spus cum a apărut acesta din urmă între 14 şi 17 iulie 1789, nici de a deduce ceea ce au reprezentat la început albul, albastrul şi roşul. Vechea explicaţie (alb – culoarea regelui, albastru şi roşu – culorile Parisului) pare astăzi să fie abandonată. În ajunul Revoluţiei, Parisul nu mai folosea de foarte mult timp albastrul şi roşul drept culori emblematice municipale. În ceea ce-l priveşte pe La Fayette, care s-a lăudat adesea de a fi instaurat cele trei culori înainte de 17 iulie 1789, dotînd garda naţională nou creată (al cărei comandant era) cu o emblemă specifică (cocarda regelui şi panglica în două culori a miliţiei pariziene), el fabulează copios. Ceea ce pare sigur este faptul că toate cele trei culori sînt moştenirea revoluţiei americane, deoarece atunci cînd a izbucnit Revoluţia franceză ele erau deja culorile libertăţii. Hervé Pinoteau, care îşi termină o lucrare intitulată *Les Symboles de la France*, împărtăşeşte această părere. Vezi desigur şi opinia lui R. Girardet, „Les trois couleurs" din lucrarea editată de P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol. I, Paris, 1984, pp. 5-35.

[54] Încă din 1848, Louis Blanc, partizan al drapelului roşu, reproşează faptul că drapelul tricolor este imaginea unei societăţi de clase, contrar principiului de egalitate îndrăgit de Republică. Vezi M. Agulhon, *Marianne au combat*, Paris, 1979, pp. 85-87.

[55] Vezi mai sus (nota 53) lucrarea lui Raoul Girardet care se referă la evoluţia formelor vechi ale drapelului tricolor. La fel, vezi C. Hacks şi G. Linares, *Histoire du drapeau français*, Paris, 1934, care înlocuieşte D. Lacroix *Histoire anecdotique du drapeau français*, Paris, 1876.

[56] Vezi lucrarea lui Jean-Marcel Humbert, *L'Egyptomanie dans l'art occidental*, Courbevoie, 1989.

[57] Toate materialele umflate de vînt sînt sau pot fi stofe în dungi: corturi, pînze, pavilioane, drapele, paravînt, zmei etc. O stofă vărgată nu este niciodată statică în totalitate; ea se umflă şi se dezumflă, se animă, îşi schimbă locul, marchează un *transitus*; iată de unde întrebuinţarea sa frecventă în ceremoniile de învestitură şi riturile de trecere.

[58] Haina contemporană a crijat în sistem vizual o anumită practică culturală. O femeie sau un bărbat gras nu vor purta niciodată dungi orizontale care scurtează şi îngroaşă silueta. Dimpotrivă, ei vor căuta dungile verticale care vor face silueta mai fină, mai ales dacă aceste dungi verticale nu sînt late.

[59] În schimb, în Uniunea Sovietică o asemenea haină s-a purtat încă în gulag pînă la o dată foarte recentă (cel puţin dacă vom crede în anumite fotografii, publicate în presa occidentală).

[60] Recunosc, nu am fost capabil să disting originile acestui costum şi nici evoluţia sa de pînă la mijlocul secolului al XIX-lea. Bibliografia referitoare la acest subiect este într-adevăr foarte limitată.

[61] M. Bourdet-Pleville, *Des galériens, des forçats et des bagnards*, Paris, 1957, p. 128; M. Le Clère, *La Vie quotidienne dans les bagnes*, Paris, 1973, pp. 118-119.

[62] În schimb, în secolul al XVII-lea, roşul este pregătit, dacă pot spune astfel pentru a face această distanţare şi pentru a-şi găsi locul pe hainele celor excluşi sau condamnaţi, cum ar fi de exemplu pe cazaca tuturor celor condamnaţi la galere. Aceştia nu sînt îmbrăcaţi în costume cu dungi. Vezi A. Zysberg, *Marseille au temps des galères*, Paris, 1983; idem, *Les Galériens du roi: vies et destins de 60.000 forçats sur les galères de France*, Paris, 1987.

[63] Pe lîngă lucrările citate la nota 61, M. Alhoy, *Les Bagnes. Histoire, types et moeurs*, Paris, 1845; J. Destrem, *Les Déportations du Consulat et de*

l'Empire, Paris, 1885; E. Dieudonné, *La vie des forçats*, Paris, 1932; P. Zaccone, *Histoire des bagnes depuis leur création*, Paris, 1873.

[64] Marina – excluzînd galerele – a jucat oare vreun rol în acest domeniu? De la marinar la rebel şi de la rebel la deportat, pasul poate fi făcut cu uşurinţă. În cazul Franţei – dar marina franceză întrebuinţează mai puţin şi mai tîrziu costumaţia în dungi faţă de marina engleză şi cea olandeză – a se consulta cîteva observaţii de ordin vestimentar din A. Cabantous, *La Vergue et les fers. Mutins et déserteurs dans la marine de l'ancienne France (XVIIe-XVIIIe s.)*, Paris, 1984.

[65] Evident, aici fac trimitere la lucrările lui Michel Foucault şi anume *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1961 şi *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975. Titlul paragrafului prezent este inspirat din cel al ultimei lucrări.

[66] Această opinie nu este împărtăşită de filologi şi de nici unul dintre dicţionarele etimologice ale limbii germane, care asociază cuvîntul *Streifen* cu un radical *ster–* (ca în *stern*) şi cu ideea de a extinde, de a etala, de a răspîndi, nicidecum cu marea familie a verbului „strafen" (a pedepsi). Vezi, de exemplu, L. Mackensen, *Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, ed. a II-a, München, 1988, pp. 374 şi 376. Eu rămîn însă convins că *Streifen* (dungă) şi *strafen* (a pedepsi) aparţin aceleiaşi familii de cuvinte.

[67] Ceea ce confirmă din plin heraldica, prin exemplul oraşului Strasbourg: *d'argent à la bande de gueules*, adică o dungă oblică roşie trasată pe o suprafaţă albă. Este vorba probabil despre un joc de cuvinte între *Strasse* (aici cu sensul de dungă) şi *Strassburg*.

[68] C. T. Onions, *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, 1966, p. 876. Să reţinem aici legătura dintre *stripes* (dungi) şi *strip-tease* (a agasa prin despuiere), ambele scandalizînd.

[69] Vezi A. Ernout şi A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, ed. a IV-a, Paris 1959, pp. 656-657.

[70] S-ar putea remarca aici opoziţia dintre pijama-haină închisă şi cămaşă – haină deschisă şi s-ar putea sublinia dimensiunea „concentraţionară" a celei dintîi în raport cu cealaltă. În cazul în care este dungată, pijamaua este asemănătoare unei colivii care îl închide pe cel care doarme, cu scopul de a-l izola mai bine. Să reţinem aici şi legătura dintre dungile cămăşii de noapte cu starea de somn; regăsim aceeaşi idee a trecerii de pietoni, a traversării căii ferate etc. Dunga are adesea de a face cu locuri şi stări intermediare.

[71] Aici îmi voi permite să fac trimiteri la diferite lucrări pe care le-am publicat despre istoria culorilor, mai ales la articolul citat la nota 48 şi la cele pe care le-am reunit în *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, 1986 şi în *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989.

[72] Nu există însă nici o echivalenţă între alb şi necolorat. Pînă în secolul al XVII-lea, adică pînă la experienţele lui Newton şi pînă la descoperirea organizării spectrale a culorilor, albul este considerat o culoare întreagă. Nuanţa necolorată se caută mai degrabă în vecinătatea griului, a cenuşiului sau a ecrului. Cît despre incolor, el diferă total de culoarea albă. Pentru sensibilitatea occidentală, incolorul se găseşte alături de transparent sau, din perspectiva codurilor sociale, alături de culoarea pielii. În materie vestimentară, aceasta reprezintă întotdeauna „gradul zero" al culorii, toate piesele de vestimentaţie declinîndu-se în raport cu ea.

[73] M. Kitchens, *When Underwear counted, being the Evolution of Underclothes*, Talladega (SUA), 1931; C. Willet şi P. Cunnington, *The History of Underclothes*, Londra, 1951. Cîteva informaţii şi reflecţii în P. Perot, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, 1981 şi în G. Vigarello, *Le Propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Paris, ed. nouă, 1985.

[74] O lungă tradiţie – ea era deja atestată în epoca feudală – făcea din culorile reci, culori mai puţin *marcate*, deci mai puţin necinstite, mai pure decît culorile calde. Colorarea unei pînze cu o nuanţă rece şi pătrunderea în profunzime a materiei colorate în fibrele ţesăturii au rămas de mult timp un exerciţiu mai dificil decît colorarea pînzei cu o nuanţă caldă. De aici rezultă aspectul decolorat pe care l-au avut, de-a lungul mai multor secole, în întreaga Europă, veşmintele albastre, verzi şi gri. Or, între decolorat şi pastelat, graniţa nu este clară, pentru că ea trece în ambele cazuri prin fenomenul de desaturare a culorii.

[75] Împrumut această expresie de la Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, 1968, p. 40.

[76] În societatea franceză contemporană, cămaşa în dungi ne pare a fi chiar o formă superlativă a cămăşii albe, cel puţin în lumea întreprinderii. În timp ce toate cadrele sînt adesea calificate drept *gulere albe* (în opoziţie cu muncitorii care reprezintă *gulerele albastre*), de acum înainte, superiorii vor fi calificaţi drept *gulere în dungi*. Vezi în acest sens (pe coperta revistei *Le Point* nr. 946 / 26 noiembrie – 2 decembrie 1990), anunţul unui articol intitulat „Superiorii: anchetă despre gulerele în dungi".

[77] Vezi nota 58. Remarcăm că anumite persoane grase se îmbracă intenționat în veșminte cu dungi orizontale, pentru ca toți cei care le privesc să atribuie impresia vizuală de obezitate dungii și nu corpului; subtilă și perversă strategie a trupurilor noastre.

[78] În ciuda lecturilor abundente, nu am găsit nici o informație despre originea și răspîndirea costumului vărgat al marinarilor. Să fie un subiect tabu? Dunga ar fi aici un semn de excludere?

[79] Îi mulțumesc unchiului meu, Henri Dubief, pentru că mi-a comunicat această informație și pentru că mi-a atras atenția asupra acestei permanențe a dungii devalorizante în marina franceză.

[80] W. Endreï, *L'Evolution des techniques du filage et du tissage, du Moyen Age a la révolution industrielle*, Paris, 1968; M. M. Grass, *History of Hosiery*, New York, 1955; A. Mortier, *Le Tricot et l'industrie de la bonneterie*, Troyes, 1891.

[81] Dungile de pe velele corăbiilor îndeplinesc trei funcții: o funcție tehnică (asocierea unor bucăți de stofă pentru a obține o suprafață textilă extinsă), o funcție semnalizatoare (pînza cu dungi în două sau mai multe culori se vede de departe), o funcție dinamică (umflată de vînt, o pînză în dungi pare să facă vasul să avanseze mai repede decît o pînză uni: vezi nota 57). Iată de ce astăzi, în navigația de agrement și cea din cadrul competițiilor, *spinnaker*-ul (pînză pe care o ridicăm cînd avem vînt din spate) este aproape întotdeauna ornat cu dungi.

[82] E. M. C. Barraclough, *Yacht Flags and Ensigns*, Londra, 1951; O. Neubecker, *Fahnen und Flaggen*, Leipzig, 1939; W. Smith, *Flags through the Ages and across the World*, Maidenhead, ed. a II-a, 1975.

[83] G. Jean-Aubry, *Eugène Boudin*, ed. a II-a, Paris, 1977; R. Schmit, *Eugène Boudin (1824-1898). Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris, 1973, 3 vol.; J. Selz, *Eugène Boudin*, Paris, 1982.

[84] G. Desert, *La Vie quotidienne sur les plages normandes du Second Empire aux années folles*, Paris, 1983: A. Hern, *The Seaside Holiday: The History of the English Seaside Resort*, Londra, 1967; J. Anderson și E. Swinglehurst, *The Victorian and Edwardian Seaside*, Londra, 1978; G. Renoy, *Bains de mer au temps des maillots rayés*, Bruxelles, 1976.

[85] Pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea vezi observațiile lui J. Le Coeur în *Des bains de mer. Guide médical et hygiénique du baigneur*, Paris, 1846, 2 vol., care recomandă deja un costum de baie în două culori.

[86] Vezi mai sus exemplul bancherului şi al vagabondului, care poartă amîndoi costume vărgate.

[87] D. Alexandre-Bidon, „Du drapeau à la cotte: vêtir l'enfant au Moyen Age (XIIIe-XVe s.)", în *Cahiers du Léopard d'or*, vol. I, 1989, pp. 123-168.

[88] Să reţinem că întrebuinţarea culorii roz pentru fetiţe şi a celei bleu pentru băieţei, apărute spre mijlocul secolului al XIX-lea în Franţa, în Anglia şi în Statele Unite, îşi mai aşteaptă încă etnologii şi istoricii. Nu numai apariţia şi răspîndirea acestei tradiţii rămîn necunoscute, dar semnificaţia sa exactă rămîne misterioasă. Nici una dintre explicaţiile propuse pînă în prezent (mai ales cele religioase) nu au dat într-adevăr satisfacţie. Mi se pare că înainte de toate este vorba despre o problemă de etică socială (de unde întrebuinţarea nuanţelor pastelate sau puţin saturate), dar, deşi sînt un istoric al culorilor, mărturisesc că sînt incapabil să justific din punct de vedere istoric această distribuţie: roz pentru fete şi bleu pentru băieţi. Să fie vorba despre declinarea vreunui roşu feminin şi a vreunui negru masculin?

[89] Trebuie reţinut că, în franceză, singurele opere despre zebră sînt cele pentru copii. Astăzi, acest animal, alături de porc, dragon şi vulpe este una din vedetele „în ascensiune" din bestiarul copilăriei, chiar al primilor ani din copilărie; aceasta, în timp ce în interiorul acestui bestiar, pisicile, cîinii, iepurii, caii şi chiar urşii se află în recul.

[90] Cazacele jocheilor, un fel de „copii călăreţi" fac legătura între dunga ludică, dunga emblematică, dunga referitoare la hazard şi noroc şi dunga copiilor.

[91] Trebuie să mărturisesc că deşi am demontat, decorticat chiar (trebuie spus „masacrat"?) un tub de pastă de dinţi „Signal", nu am înţeles cum o pastă din două culori, dungată astfel, putea să iasă din tub. Pentru mine, pasta de dinţi „Signal" îşi păstrează întregul ei mister. Poate că este mai bine aşa...

[92] Evident, marca „Signal" nu m-a „sponsorizat" în nici un fel pentru a scrie aceste cîteva rînduri despre gloria sa. Poate însă că ar vrea, după apariţia acestei cărţi, să-i subvenţioneze pe cei care cercetează istoria dungilor...

[93] M. Pastoureau, „Les couleurs du stade", în *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nr. 26, aprilie–iunie 1990, pp. 11-18.

[94] Pentru mai multe informaţii despre cazacele jocheilor, vezi nota 90.

[95] Îi datorez tatălui meu, Henri Pastoureau, povestirea savuroasă a unei vizite pe care el şi Picasso o făcuseră într-un mare magazin de îmbrăcăminte, în care pictorul cerea tocmai o pereche de pantaloni în dungi pentru – îi spunea el

vînzătorului – „a avea fundul zebrat". El a cerut ca dungile să fie verticale, ceea ce l-a făcut pînă la urmă să iasă cu coada între picioare.

[96] Daniel Burren explicase de mai multe ori intervențiile sale *in situ*, acestea constînd în „a pune în benzi albe și colorate" spații și obiecte. Pentru el, aceasta înseamnă „să puncteze", „să semnalizeze fără a arăta", „să dea volum culorii", funcții pe care dunga le îndeplinește de foarte mult timp, în cultura occidentală. Vezi D. Burren, *Întrevedere. Conversație cu Anne Baldassari*, Paris, 1987. Foarte diferite de operele lui Burren sînt creațiile grupului de pictori germani *Zebra*, care din 1965 a preferat să se rupă de abstracție și să opereze „o întoarcere la obiect, orice obiect reprezentînd un prototip". Alegerea numelui „Zebra" nu antrenează prezența obligatorie a dungilor în operele pictorilor care aparțin acestui grup; alegerea evidențiază pur și simplu dorința de distanțare în raport cu pictura la modă, de „a se zebra", ar fi spus Picasso. Vezi W. D. Dube, *The Zebra Group, 1965-1975. First Exhibition*, Londra, 1975.

[97] Benzile desenate contemporane mai pun încă în scenă anumite personaje îmbrăcate în haine cu dungi țipătoare și orizontale. În albumul aventurilor lui Asterix *La Serpe d'or*, de exemplu, un înfiorător „mafiot" galo-roman poartă un maiou cu dungi groase, galbene și negre.

[98] În Franța, un jurnal precum *Le Canard enchaîné* utilizează copios un astfel de atribut pentru a scoate în prim-plan oamenii politici dubioși sau incerți.

[99] Era de altfel cazul în Evul Mediu, cel puțin dacă se crede în dovada heraldicii, conform căreia stemele *fascé* sau *palé d'argent et de gueules* sînt cele care se disting cel mai bine. Dar ce se întîmplă în celelalte culturi? Recenta răspîndire a semnalizării rutiere occidentale pe ansamblul planetei a antrenat fenomene de aculturație vizuală?

[100] H. Fillipetti și J. Trotereau, *Symboles et pratiques rituelles dans la maison paysanne traditionnelle*, Paris, 1978. Uneori, dungile au aspect de căpriori, formă superlativă ce are rolul de a proteja și mai mult.

[101] Aceasta este opinia lui F. Truffaut, *Hitchcock*, Paris, 1984; dimpotrivă, E. Rohmer și C. Chabrol, *Hitchcock*, Paris, 1975, sînt de părere că această producție este de fapt un „mare film de dragoste".

[102] Filmul este o adaptare a romanului lui Francis Beeding, *The House of the Dr. Edwards*. Hitchcock voia să-l realizeze pe jumătate în negru și alb și pe jumătate color și să-l toarne în întregime într-un azil de alienați, însă producătorul a refuzat.

[103] Dunga muzicienilor de jazz este una dinamică, în care se întîlnesc cea a muzicianului, cea a omului negru, cea a saltimbancului. *Jazzman*-ul se situează nu numai în afara ordinii sociale ci şi în afara ordinii muzicale (cel puţin cît priveşte jazz-ul la debuturile sale). El nu poate purta o altă haină decît cea ornată cu dungi.

[104] Mergînd mai departe, se poate regăsi această funcţie de „stabilire a ordinii", care include incontestabil dunga pentru întrebuinţarea insignologică panglicilor dungate, pentru decoruri, pentru a proclama apartenenţa la un ordin de cavaleri contemporan. Dunga de ordin se uneşte aici cu cea emblematică.

[105] La peştii de acvariu (dar nu şi la fluturi) cei mai căutaţi sînt cei care au dungi pe corp, deoarece sînt foarte rari. Valoarea poate fi considerabilă, pentru colecţionari.

[106] Aceste linii vor suporta pe viitor concurenţa punctelor, informatica folosindu-se mai mult de punct decît de linie.

[107] „A pieptăna o girafă" nu înseamnă a-i aranja petele, a încerca să o transformi într-o zebră?

[108] Am merge prea departe dacă am privi podeaua ca o suprafaţă haşurată, deci ca o suprafaţă periculoasă, iar întinderea unei mochete sau a unui covor ca un mijloc de protecţie? Podeaua din scînduri de lemn nu se aseamănă cu o capcană? (Dar nu o acoperim tocmai cu un covor vărgat?)

[109] Stampa găseşte în dungă un mijloc pentru a intensifica anumite zone ale imaginii sau pentru a le umbri. Datorită liniei, imaginea în negru şi alb face adesea ca parametrul luminozităţii şi cel al saturaţiei să se confunde.

[110] D. K. Bennett, „Stripes do not a zebra make", în *Systematic Zoology*, vol. 29, 1980, pp. 272-287; S.J. Gould, „A propos de zébrures", din *Quand les poules auront des dents*. Paris, 1984, pp. 391-403.

[111] Sînt numeroase manualele destinate pictorilor, care explică efectele de iluzie pe care artistul poate să le obţină plecînd de la o suprafaţă în dungi. Multe propun exerciţii vizuale care se regăsesc în toate tratatele de optică; dunga este prezentă peste tot ca o „aparenţă iluzorie". Dintre toate aceste lucrări, cele mai îndrăzneţe par a fi cele elaborate de teoreticienii Bauhaus.

[112] De aici întrebuinţarea dungii în arta camuflajului. De la Primul Război Mondial, de exemplu, se pictează deseori pe corpul şi pe puntea anumitor vapoare de război motive în forme de dungi (*dazzled patterns*) destinate să înşele periscoapele submarinelor. Vezi N. Wilkinson, *The Dazzle Painting of Ships*, Newcastle, 1919, şi catalogul expoziţiei *Camouflage* de la Imperial War

Museum din Londra, deschisă din martie pînă în aprilie 1989 (îi mulțumesc lui Henry Colomer pentru că mi-a comunicat aceste conferințe). În ceea ce privește animalele, zoologii au ajuns la concluzia că dungile de pe blana tigrului îi permit acestuia să treacă neobservat în mediul său natural și să-și pîndească prada mai bine, în timp ce dungile zebrei nu păcălesc nici un animal de pradă, deci nu o protejează nicidecum. În schimb, ele o ajută să-și recunoască imediat congenerii și în caz de pericol le ușurează fuga în grup, ceea ce este mai eficace pentru supraviețuirea speciei. Vezi lucrările citate la nota 110.

Tablă de ilustrații

1. *Dunga infamantă*: trei tinere sortite de tatăl lor prostituției sînt salvate de Sf. Nicolae, care aruncă o pungă cu bani pe fereastra casei lor. Pictură murală atribuită unui elev al lui Giotto, către 1340. Bolzano, biserica San Domenico.

2. *Dunga necredincioșilor*: însemne peiorative atribuite dușmanilor lui Israel, filistenii, învinși de Shamgar (Judecătorii, 3, 31). Miniatură extrasă dintr-un manuscris din *Speculum humanae salvationis*, copiat și pictat în regiunea Constance, către 1320. Krems (Austria), Bibliothek des Benediktinerstifts Kremsmünster, Codex 243, fol. 23. Clișeu M. Pastoureau.

3. *Dunga heraldică*: diferențe între piese (numărul de diviziuni este impar, însemnul este construit pe două planuri) și *partiții* (numărul de diviziuni este par, însemnul este construit pe un singur plan), Scut cu două dungi (A), scuturi *fascés* (B și C), scuturi *fascés*-ondulate (D și E).

4. *Dunga domestică*: valet de vînătoare îngrijind un șoim. Miniatură din tratatul asupra vînătorii cu șoimi al împăratului Frederic II, *De arte venandi cum avibus*, copiat și pictat către 1240–1250. Roma, Biblioteca Vaticanului, Codex Pal. Lat. 1071, folio 86. Clișeu M. Patoureau.

5. *Dunga la modă*: veșmînt semi-împărțit, purtat de poetul curtean Rubin von Rüdeger, luîndu-și iubita în pădure, la joacă. Miniatură extrasă din *Codex Manesse*, celebră culegere în manuscris consacrată *Minnesänger*-ilor din secolele al XII-lea și al XIII-lea, copiată și pictată în nordul Elveției, la începutul secolului al XIV-lea. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Germanicus Palatinus 848, folio 395. Clișeu M. Pastoureau.

6. *Dunga animală*: zebra, „patrupedul cel mai elegant" (Buffon). Imagine gravată de Sève pentru o ediție a lucrării *Histoire naturelle*, datată 1764, vol. XII, p. 325.

7. *Dunga revoluționară*: haină tricoloră cu nasturi pe revere, circa 1790–1795. Paris, Muzeul modei, Union française des arts du costume. Clișeu P. Delance.

8. *Dunga concentraționară*: deținut în haine vărgate la închisoarea Alcatraz (SUA), către 1920. Personajul din stînga este un gardian, cel din centru, un „criminal periculos", cel din dreapta, un recidivist „care a făcut prostia să încerce să evadeze". © Wilwood Design Group.

9. *Dunga igienică*: o pereche de ciorapi femeiești din mătase, cu șnururi, realizați la un război de țesut mecanic. Marea Britanie (Scoția?), către 1860–1865. Edinburgh, The Royal Scottish Museum, Shambellice House Museum of Costume, Crown Copyright.

10. *Dunga „malul mării"*: cei doi Dupont, victime ale unui miraj, se pregătesc să se îmbăieze în mijlocul deșertului. Hergé, *Tintin au pays de l'or noir*, planșa 20. © Casterman.

11. *Dunga ludică*: două zebre ciudate; fals ocnaș și piele adevărată, circa 1930. Keystone.

12. *Dunga și artistul*: Picasso în atelierul său, fotografiat în 1957 de René Burri. Magnum.

13. *Dunga muzicală*: truveri și muzicieni la curtea prințului Minnesänger-ilor, Heinrich von Meissen, Miniatură extrasă din *Codex Manesse*, celebră culegere în manuscris, consacrată poeților curteni de limbă germană din secolele al XII-lea și al XIII-lea, copiată și pictată în nordul Elveției la începutul secolului al XIV-lea. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Germanicus Palatinus 848, folio 399. Clișeu M. Pastoureau.

537498

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITARA

CUPRINS

Pentru o semiretorică a comunicării vizuale 5

Ordinea și dezordinea dungii 12

Diavolul în haine vărgate (secolele XIII-XVI) 17
Scandalul Carmel 17
Țesături în dungi, țesături nefaste 21
Pantalonii Sfîntului Iosif 25
Uni, dungat, pepit, împestrițat 30
Figura și fondul: heraldica dungii 36

De la orizontal la vertical și invers (secolele XVI-XIX) 44
De la diabolic la domestic 45
De la domestic la romantic 52
Dunga revoluționară 57
Dungă și pedeapsă 64

Dungile timpurilor noastre (secolele XIX-XX) 71
Igiena dungii 71
O lume în bleu-marin și alb 77
Ciudații indivizi în dungi 83
Suprafața dungată, suprafață periculoasă 89
De la urmă la marcă 96

Note 101

Tablă de ilustrații 117

În aceeași colecție au mai apărut:

1. ***, *Ortografia limbii române*
2. George Nicolescu, *Magia aurului*
3. Ioan Oprea, *Lingvistică și filosofie*
4. Alexandru Husar, *Ideea europeană*
5. Anton Carpinschi, *Deschidere și sens în gîndirea politică*
6. Alexandru Husar, *Lecțiile istoriei*
7. Jean Borella, *Criza simbolismului religios*
8. Stelian Dumistrăcel, *Sate dispărute – Sate amenințate*
9. Pavel Chihaia, *Țara Românească între Bizanț și Occident*
10. Petru Ioan, *Logică și filosofie*
11. Daniel Combes, *Epopeea vinului*
12. Anton Adămuț, *Filosofia substanței*
13. I. Saizu & Al. Tacu, *Europa economică interbelică*
14. Jean-Noël Jeanneney, *O istorie a mijloacelor de comunicare*
15. Roland Barthes, *Mitologii*
16. Serge Berstein & Pierre Milza, *Istoria Europei, vol. I*
17. Serge Berstein & Pierre Milza, *Istoria Europei, vol. II*
18. Ioan Lobiuc, *Lingvistică generală*
19. Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*
20. Z. Ornea, *Medalioane*
21. Guy Hermet, *Istoria națiunilor și a naționalismului în Europa*
22. Petru Ursache, *Etnoestetica*
23. Alain Renaut, *Era individului*
24. Al. Zub, *Discurs istoric și tranziție*

În pregătire:

J. C. Schmitt & G. Lévi, *Istoria tinerilor în Occident*

Format 1/16 (54 x 84)

PRINTED IN ROMANIA • Tiparul executat la Imprimeria *Institutului European pentru Cooperare Cultural-Științifică* Iași • str. Cronicar Mustea nr. 17 • C.P. 161 • cod 6600 • Tel. Difuzare: 032/233731 • Fax: 032/230197 • euroedit@mail.dntis.ro

BCU "SICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ţesături vărgate, ţesături blestemate. De unde provine acest caracter discriminator? Prezenţa lor pe mantia călugărilor carmeliţi, pe rochia prostituatei, pe haina jonglerului, a leproşilor, a infirmilor, a ţiganilor, a ereticilor, a tuturor devianţilor de la creştinism, bastarzi, robi, călăi etc., trebuie văzută ca un fapt cultural mult mai profund. Pretutindeni avem de a face cu *semne*, mărci distinctive ce denotează *excluderea, segregaţia* - în numele moralei, al legii, al prejudecăţii, al bunului gust.

Din cuprins:

- Ţesături în dungi, ţesături nefaste
- Figura şi fondul: heraldica dungii
- Dunga revoluţionară
- Dungă şi pedeapsă
- Igiena dungii
- Ciudaţii indivizi în dungi

INSTITUTUL EUROPEAN

ISBN 973-586-109-7
Pe coperta: Albert Anker, *Micuţele cusătorese*, 1873

PREŢ: 10600 lei preţ de livrare
212 lei T.L.
10812 lei TOTAL